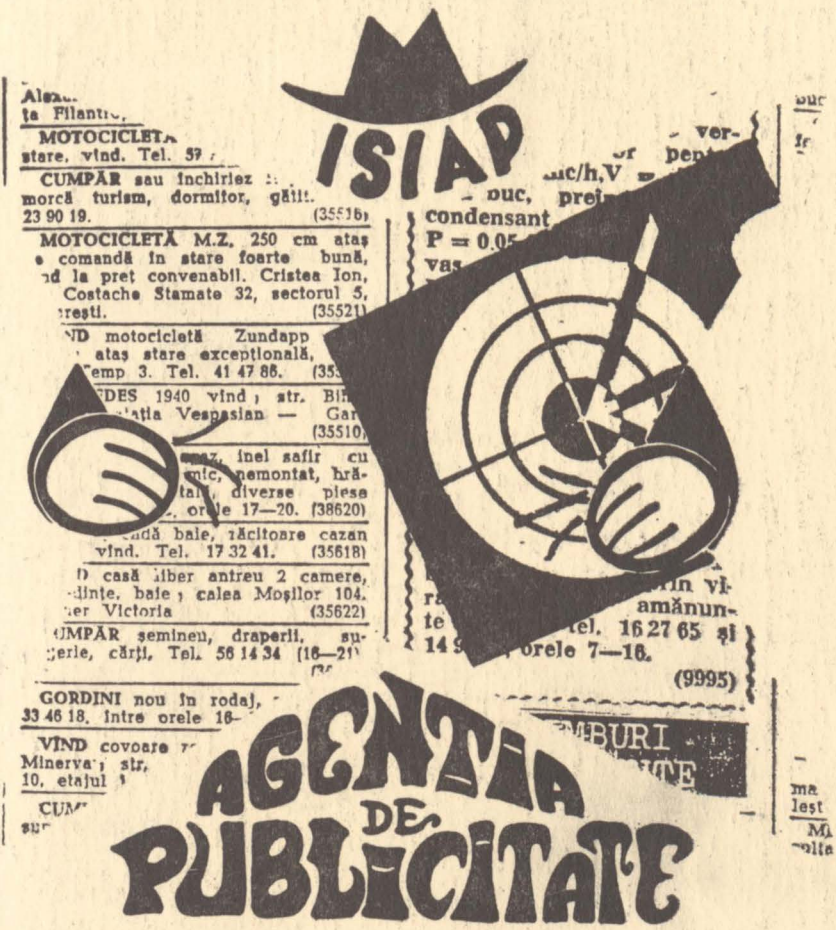
COMITETUL DE STAT
PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

REVISTA MUZEELOR

6

ANUL V 1968

MICĂ ȘI MARE PUBLICITATE


ISIAP
MOTOCICLETĂ stare. vind. Tel. 59
CUMPĂR sau închiriez morcă turism, dormitor, gălit. 23 90 19. (35516)
MOTOCICLETĂ M.Z. 250 cm ataș comandă în stare foarte bună, ad la preț convenabil. Cristea Ion, Costache Stamate 32, sectorul 5, rești. (35521)
VND motocicletă Zundapp ataș stare excepțională, Temp 3. Tel. 41 47 86. (35
VDES 1940 vind str. Bi ația Vespasian — Ga (35510)
inel safir cu nic, nemontat, hră- diverse piese ore le 17—20. (38620)
baie, răcitoare cazan vind. Tel. 17 32 41. (35618)
casă liber antreu 2 camere, ințe, baie calea Moșilor 104. er Victoria (35622)
CUMPĂR șemineu, draperii, su- erie, cărți, Tel. 56 14 34 (16—21)
GORDINI nou în rodaj, 33 46 18. între orele 16-
VIND covoare Minerva str, 10, etajul
CUM
condensant
P = 0,05
vas
amănun-
tel. 16 27 65 și
orele 7—16.
(9995)
AGENȚIA DE PUBLICITATE

MICĂ ȘI MARE PUBLICITATE

STR. EFORIEI NR. 6 • SECTORUL 6 • BUCUREȘTI • TEL. 16.79.45

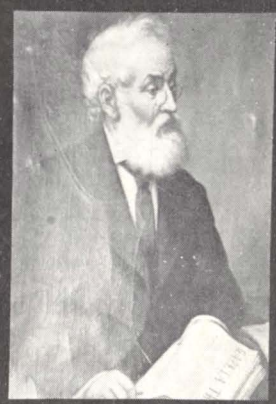
RECLAMĂ EFICIENTĂ PRIN PUBLICAȚIILE ADMINISTRATE DE I.S.I.A.P.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

In trecere prin Brașov
vizitați

CASA MUREȘENILOR
CASA MEMORIALĂ
GEORGE DIMA



DESCHISE ÎNTRE ORELE 10-18. LUNI ÎNCHIS

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA MUZEELOR

APARE SUB ÎNGRIJIREA DIRECȚIEI MUZEELOR ȘI MONUMENTELOR DIN C. S. C. A.
Redactor șef: LUCIAN ROȘU

https://biblioteca-digitala.ro

Redacția: Calea Victoriei nr. 120
sectorul 1, București
telefon 12.17.70
Administrația: str. Brezoianu nr. 23—25,
telefon 14.67.99

https://biblioteca-digitala.ro

ALBA IULIA

ORAŞUL DESĂVÎRŞIRII UNITĂŢII DE STAT A POPORULUI ROMÂN

VASILE NETEA

Fig. 1. Mihai Viteazul intrînd în Alba Iulia (Frescă de Olga Greceanu, la Institutul de istorie „N. Iorga").

https://biblioteca-digitala.ro

Alba Iulia este unul dintre cele mai vechi orașe de pe teritoriul României.

Cunoscută din perioada dacică (sec. III II, î.e.n.) sub numele de *Tharmis* sau *Apoulon* — centru al tribului Apulilor — în epoca stăpînirii romane a devenit sub denumirea de *Apulum* (sec. II e.n.), capitală a Daciei Apulensis și reședință a legiunii a XIII-a Gemina[1]. Datorită fortificațiilor din piatră albă sau văruită cu care era înconjurată, spre sfîrșitul celei de-a doua jumătăți a mileniului I (e.n.) a primit de la slavii migratori, care s-au asimilat în mijlocul populației daco-romane, numele de *Bălgrad* sau *Bălgărad* (Cetatea Albă) — nume care va circula în graiul popular pînă la începutul secolului al XX-lea.

După ocuparea Transilvaniei de către regii maghiari (sec. XII), cetatea a primit, după numele ducelui Gyula, care i-a restaurat zidurile dărîmate, denumirea de *Alba Iulia* (în limba maghiară Gyulafajervar).

În istoriografia germană a fost înregistrată sub numele de *Weissenburg*. La începutul secolului al XVIII-lea, în urma încorporării Transilvaniei la imperiul habsburgic, Alba Iulia a fost numită temporar Alba Carolina (Karlsburg), în amintirea împăratului Carol VI sub domnia căruia între anii 1713—1738 s-a ridicat cetatea ale cărei ziduri se văd și astăzi[2].

Sub toate denumirile și sub toate trecătoarele stăpîniri, Alba Iulia și-a păstrat necontenit caracterul de oraș principal al Transilvaniei și, în unele epoci pe care le vom menționa în rîndurile ce urmează, de capitală politică și culturală a sa.

În secolul al XIII-lea, în urma cumplitei invazii a tătarilor, care au devastat cetatea lăsînd pretutindeni — după expresia cronicarului Rogerius — numai „ ziduri stropite de sînge ", s-a început construirea în stil romanic a catedralei catolice „ Sf. Mihail ", care, supusă la numeroase transformări și adăugiri cu caracter gotic și baroc, avea să devină unul din principalele monumente arhitectonice ale orașului.

În această catedrală a fost înmormîntat Iancu de Hunedoara (1456), care a cîștigat în jurul Albei Iuliei cîteva mari victorii împotriva turcilor, precum și fiul său Ladislau, iar mai tîrziu Ioan Corvin, fiul lui Matei Corvin.

În 1541, după transformarea Ungariei în pașalîc turcesc, Alba Iulia a devenit capitala principilor Transilvaniei, care a fost constituită în principat autonom sub suzeranitatea turcească, păstrîndu-și această calitate pînă la trecerea ei sub dominația habsburgică (1690). În acest timp s-a construit palatul de reședință al principilor și numeroase alte edificii care au dat orașului aspectul impunător al unei metropole.

La 1 noiembrie 1599, în urma bătăliei de la Șelimbăr, Alba Iulia își deschide porțile în fața voievodului legendar al românilor Mihai Viteazul, care în anul următor, după alungarea lui Ieremia Movilă din Moldova, unind sub un singur sceptru cele trei țări românești, se va intitula cu justificată mîndrie *„domn al Țării Românești, al Ardealului și a toată țara Moldovei"*. Aceasta a fost cea mai înaltă faptă care se săvîrșise pînă atunci în istoria românilor, și ea avea să facă din vechiul Apulum simbolul realizării unității de stat a poporului român. Deși unirea înfăptuită de Mihai n-a putut supraviețui căderii sale, totuși ea a devenit de atunci încoace o „ permanență " a preocupărilor tuturor patrioților români, necesitatea și posibilitatea ei impunîndu-se ca o certitudine națională.

Capitală vremelnică a principilor maghiari în Transilvania, Alba Iulia a fost în același timp, datorită mitropoliților români ortodocși, care pînă la unirea unei părți a clerului românesc cu confesiunea catolică și-au avut reședința în acest oraș, o capitală a culturii românești, preocupată necontenit de afirmarea limbii române și a ideii de unitate națională.

În tipografia românească înființată aici în anul 1638 cu ajutorul lui Matei Basarab s-au tipărit în decursul secolului al XVII-lea numeroase cărți care au adus o masivă contribuție la formarea limbii literare românești unitare, anticipînd realizarea unității politice. Menționăm cîteva dintre ele: *Evanghelia cu învățătură* (1641), *Noul testament* (1648), *Psaltirea* (1651), *Ceaslovеț* (1685), *Kiriacodromion* (1699), *Bucoavna* (1699)[3]. Toate aceste cărți au fost traduse și tipărite cu ajutorul unor cărturari și tipografi din Țara Românească, și ele, ca și cărțile lui Coresi de la Tîrgoviște și Brașov și ale lui Varlaam de la Iași, s-au răspîndit în toate țările românești, alcătuind adevărate monumente ale vechii noastre limbi literare. „ Noul testament " editat de mitropolitul Simeon Ștefan, cu dorința ca „ *să înțeleagă toți românii* ", a constituit un mare pas înainte pentru unificarea literară a graiurilor românești, prefața sa fiind un veritabil manifest pentru unitatea poporului român.[4]

În prefața „ Psaltirii ", editate de același Simeon Ștefan, se afirma, făcîndu-se elogiul limbii naționale, că „ *mai bine este a grăi cinci cuvinte (pe înțeles) decît zece mii de cuvinte în limbă străină* ".

În acest climat a luat naștere hotărîrea sinodului de la Alba Iulia din 1675, prezidat de mitropolitul Sava Brancovici, prin care s-a cerut tuturor preoților și protopopilor să-și facă

---

[1] Vezi pentru detalii V. Pârvan, *Getica*, București, 1926, C. Daicoviciu, *La Transylvanie dans l'antiquité*, București, 1945.
[2] George Barițiu, *Apulum, Alba-Iulia, Bălgrad*, în „ Analele Academiei Române " 1886, tom. VIII, serie nouă p. 25.
[3] I. Bianu și N. Hodoș, *Bibliografia românească veche, 1508—1830*,, vol. I, București, 1898.
[4] Al. Piru, *Literatura română veche*, București, 1962.

https://biblioteca-digitala.ro

slujbele religioase numai pe „ românie ", înlăturîndu-se din toate bisericile vechea limbă slavonească. Cei care nu se vor supune acestei dispoziţii, se conchidea în hotărîrea sinodului, *„ aceia să se oprească din popie "* [5].

Prin „ Bucoavna " de la 1699, scriere destinată *„ învăţăturii copiilor "*, s-au pus bazele literaturii didactice româneşti în Transilvania, ea avînd să fie reeditată şi în 1774 la Cluj [6].

La 26 februarie 1785 Alba Iulia a fost martora unei mari tragedii româneşti: executarea pe roată a lui Horea şi Cloşca, conducătorii ţărănimii răsculate; Crişan îşi făcuse seama, mai înainte, cu nojiţele de la opinci. De la arestarea lor şi pînă la execuţie, cele trei căpetenii ale ţărănimii au fost închise în celula aflată deasupra porţii cetăţii. Execuţia a avut loc pe „Dealul furcilor ", la ea fiind siliţi să asiste mii de ţărani pentru a se înfricoşa de puterea şi urgia „ domnilor ".

Totul avea să fie însă zadarnic. Istoria îşi va urma cursul firesc determinînd, după lupte neîncetate, prăbuşirea regimului feudal şi ridicarea iobagilor la lumina vieţii şi a dreptăţii.

În amintirea marilor sacrificaţi de la 1785 s-a edificat la Alba Iulia, în 1937, un monument care simbolizează recunoştinţa poporului român şi consacrarea drepturilor pentru care au pierit cei trei eroi şi atîţia alţii.

Cît de puţin s-au înspăimîntat iobagii transilvăneni de crîncena osîndă a lui Horea, se vede clar din nerăbdarea cu care la 1821, dorind să i se asocieze, au aşteptat biruinţa mişcării lui Tudor Vladimirescu, care a avut un puternic ecou în întreaga Transilvanie şi cu deosebire în regiunea Alba Iulia. Într-adevăr, îndată după irumperea mişcării lui Tudor, cunoscut în

INTRE ACESTE ZIDVRI A ZACVT IN LANTVRI
HORIA
AICI A SVFERIT DARZ, NEINDVPLECAT,
CV CREDINTA TARE IN DESTINVL
NEAMVLVI ROMANESC,
27 DEC. 1784 – 28 FEBR. 1785

Fig. 2. Poarta cetăţii din Alba Iulia.

Transilvania sub numele de Todoraş sau Todoruţ, autorităţile s-au văzut nevoite să pună în urmărire pe iobagul Dănilă Almăşan din Zarand care a declarat tovarăşilor săi de suferinţă că *„ în Dumineca Floriilor se va ţine lîngă Alba Iulia o mare adunare şi dacă pînă atunci nu se va trece la introducerea legilor noi referitoare la situaţia poporului de rînd, împăratul va pierde această ţară "* [7].

Alba Iulia, ca loc de adunare pentru izbăvirea poporului român din ghearele opresiunii sociale şi naţionale, începuse deci să fie indicată încă de la începutul secolului al XIX-lea, tradiţiile şi semnificaţia ei istorică fiind adînc pătrunse în popor.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea — în anii 1866 şi 1886 — s-au ţinutl a Alba Iulia două importante adunări culturale convocate de „ Asociaţiunea pentru literatura română şi cultura poporului român din Transilvania ". La cea dintîi, alături de preşedintele Andrei Şaguna, au participat principalii exponenţi ai culturii române transilvănene în frunte cu George Barţiu şi Timotei Cipariu. Cu prilejul acestei adunări, Timotei Cipariu a ţinut o conferinţă despre necesitatea unificării ortografiei române, iar George Barţiu a propus înfiinţarea unei reviste care, sub numele de *Transilvania*, avea să apară la 1 ianuarie 1868.

[5] Marina I. Lupaş, *Mitropolitul Sava Brancovici*, Cluj, 1939, p. 69.
[6] Vezi pentru importanţa acestei „Bucoavne", Onisifor Ghibu, *Din istoria literaturii didactice româneşti*, I, Bucureşti, 1915.
[7] Documente privind istoria României, *Colecţia Eudoxiu Hurmuzaki*, III, *Solidaritatea românilor din Transilvania cu mişcarea lui Tudor Vladimirescu* (documente publicate de A. Oţetea, Bucureşti 1967, p. 140).

https://biblioteca-digitala.ro

НОУЛЬ
ТЕСТАМЕНТЬ

Fig. 3. Coperta Noului testament de la Bălgrad, 1648.

Printre participanții la această adunare a fost și tînărul Mihail Eminescu, care era pribeag pe atunci prin Transilvania, și care, auzind de congresul „Asociațiunii", a alergat de la Blaj pentru a asista la dezbateri și a cunoaște pe luptătorii transilvăneni[8]. Poetul a plecat de la Alba Iulia purtînd în suflet imaginea furtunoasă a lui Horea, căruia în anul următor îi va dedica o emoționantă poezie.

Veac după veac, Alba Iulia a adunat astfel în albia existenței sale setea de cultură, libertate și unitate a poporului român, atrăgînd asupra sa privirile românilor de pretutindeni. „*Acest oraș* — mărturisea istoricul transilvănean Augustin Bunea într-o cuvîntare din anul 1909 — *trebuie să fie pentru fiecare român un loc sfînt. El e mai mult ca falnica cetate de odinioară Sarmizegetusa, căci aici a fost leagănul neamului românesc de astăzi, aici a fost centrul vieții romanilor, veniți să întemeieze temuta lor stăpînire în acest colț de rai, pe aici s-au scurs cele mai frumoase vremuri pentru neamul nostru și s-au descărcat și mizeriile grele ce au căutat asupra noastră*".

În toamna anului 1918, în condițiile prăbușirii monarhiei austro-ungare, cînd Consiliul național român al Transilvaniei, urmărind concretizarea dreptului de autodeterminare al popoarelor, a hotărît convocarea unei mari adunări pentru a da expresie voinței poporului român, atenția tuturor membrilor săi s-a oprit din primul moment asupra orașului care la 1600 a cunoscut triumful lui Mihai Viteazul, pentru a înfăptui în același loc, pentru totdeauna, ceea ce marele voievod înfăptuise pentru o clipă cu 318 ani mai înainte.

Adunarea a fost fixată în ziua de 18 noiembrie/1 decembrie 1918, și ea avea să fie cea mai mare adunare politică cunoscută pînă atunci în istoria românilor. „*Istoria ne cheamă la fapte* — se arăta în convocarea Consiliului. *În numele dreptății liberei dispoziții a națiunilor, principiu consacrat acum prin evoluția istoriei, națiunea română din Ungaria și Transilvania are să-și spună cuvîntul său hotărîtor asupra sorții sale și acest cuvînt va fi respectat de lumea întreagă*". În convocare se insista totodată ca la adunare să nu participe numai delegații oficiali, ci „*însuși poporul românesc în număr vrednic de cauza mare și sfîntă*"[9].

În preajma adunării a apărut și primul ziar românesc înființat în acest oraș intitulat *Alba Iulia* — organ al proclamării unității naționale — în primul număr al său publicîndu-se un vibrant apel pentru realizarea faptei celei mari. „*Mîndră cetate* — scria ziarul care-i purta numele— *spre tine se îndreaptă acum sufletul neamului nostru întreg mînat de conștiința că zidurile tale istorice au fost sortite de dumnezeu și acum ca și altă dată, ca din ele să răsune glasul biruitor al dorințelor românești*".

Aceeași chemare își găsea ecou și în coloanele *Foii poporului* de la Sibiu care scria la 18 noiembrie 1918: „*Privirile românilor din toate unghiurile sînt îndreptate spre cetatea lui*

[8] Vasile Netea, *Din legăturile lui M. Eminescu cu Transilvania* în „Limbă și literatură", IX, 1965, p. 245.
[9] Ziarul *Românul*, Arad, 1918, 8/21 noiembrie, nr. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

Mihai Viteazul, unde, duminecă, 1 decembrie, se va ţinea cea mai mare adunare a românilor de cînd trăim pe aceste plaiuri. Sus inimile!

La Alba Iulia cu toţii!"

Numărul delegaţilor oficiali care au participat la adunare a fost de 1228, reprezentînd toate circumscripţiile electorale din Transilvania, toate societăţile culturale şi economice, toate organizaţiile de meseriaşi, reuniuni de femei, societăţile studenţeşti, sindicatele muncitoreşti, precum şi peste 100 000 ţărani şi muncitori din toate părţile Ardealului, Banatului, Crişanei, Sătmarului şi Maramureşului.

În noaptea precedentă zilei de 1 decembrie, membrii Consiliului naţional român, alcătuit din exponenţi ai Partidului naţional român şi ai Partidului social-democrat, precum şi numeroşi alţi fruntaşi s-au întrunit la hotelul Hungaria, numit de atunci Dacia, unde au definitivat moţiunea ce urma să fie prezentată adunării delegaţilor şi adunării poporului.

Şedinţa delegaţilor s-a ţinut în Casinoul militar din cetate, fiind prezidată de către bătrînul luptător Gheorghe Pop de Băseşti.

Propunerea pentru unire a făcut-o profesorul Vasile Goldiş. „*Naţiunile trebuiesc eliberate* — a declarat entuziastul orator. *Între aceste naţiuni se află şi naţiunea română din Ungaria, Banat şi Transilvania. Dreptul naţiunii române de a fi eliberată îl recunoaşte lumea întreagă, îl recunosc acum şi duşmanii noştri de veacuri. Dar odată scăpată din robie, ea aleargă în braţele dulcei sale mame. Nimic mai firesc în lumea aceasta. Libertatea acestei naţiuni înseamnă: Unirea ei cu Ţara Românească*" [10].

Propunerea de unire, care a fost întîmpinată cu aplauze furtunoase, ce părea că nu mai au sfîrşit, a fost însoţită şi de revendicările social-politice ale maselor populare, preconizîndu-se o reformă agrară radicală, egalitate între toate popoarele conlocuitoare, votul universal, drepturi pentru clasa muncitoare, eliminarea războiului ca mijloc pentru rezolvarea problemelor internaţionale.

Moţiunea, fiind votată în unanimitate, a fost adusă imediat la cunoştinţa celor 100 000 ţărani, muncitori şi intelectuali care se adunaseră pe Cîmpul lui Horea.

Cuprinsul ei a fost difuzat de la 14 tribune, participanţii dînd expresie unei dorinţi urmărite de secole, pronunţîndu-se cu o uriaşă însufleţire pentru unirea Transilvaniei cu România şi pentru reformele democratice ce trebuiau să fie înfăptuite pentru progresul social şi naţional al întregului popor român şi al tuturor naţiunilor conlocuitoare. „În ziua aceasta —scria ziarul *Libertatea*—poporul român din tot cuprinsul plaiurilor de dincoace de Carpaţi şi-a rostit voinţa lui nestrămutată de a se

Fig. 4. Obeliscul lui Horea, din Alba Iulia.

[10] V. Goldiş, *Discursuri*, Bucureşti, 1928, p. 11 – 18.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 5. Hotelul Dacia.

uni cu fraţii lui de un sînge din România. Prin această rostire înţeleaptă unitatea neamului nostru e desăvîrşită. Dacia lui Traian şi România unită pe timp scurt de Mihai Viteazul şi-a luat fiinţă pentru toate timpurile cît va trăi neamul românesc pe pămînt".

O puternică subliniere a actului de la Alba Iulia găsim în ziarul socialist *Adevărul* sub semnătura poetului Emil Isac. „*Independenţa noastră* — scria ziarul socialist cu toată fermitatea — *este o condiţie sine qua non a viitorului nostru şi independenţa nu ne poate fi asigurată decît atunci cînd nu vor mai exista provincii româneşti şi dacă toată românimea va trăi o singură viaţă de stat* ".

La Alba Iulia, prin voinţa poporului, ca o consecinţă a unui îndelungat proces istoric, bazat pe identitatea de limbă şi cultură a tuturor românilor de pe ambele versante ale Carpaţilor, s-a realizat astfel desăvîrşirea unităţii de stat începute de generaţia paşoptistă prin unirea principatelor, şi s-au deschis imensele posibilităţi de creaţie şi progres ale poporului român care vor culmina în anii regimului socialist.

Fig. 6. Muzeul Unirii din Alba Iulia.

https://biblioteca-digitala.ro

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA MATERIALELOR FOLOSITE ÎN PICTURA MURALĂ EXTERIOARĂ A BISERICILOR DIN SECOLUL AL XVI-LEA DIN BUCOVINA ȘI LA UNELE PROBLEME DE TEHNICĂ

ION ISTUDOR și ION BALȘ

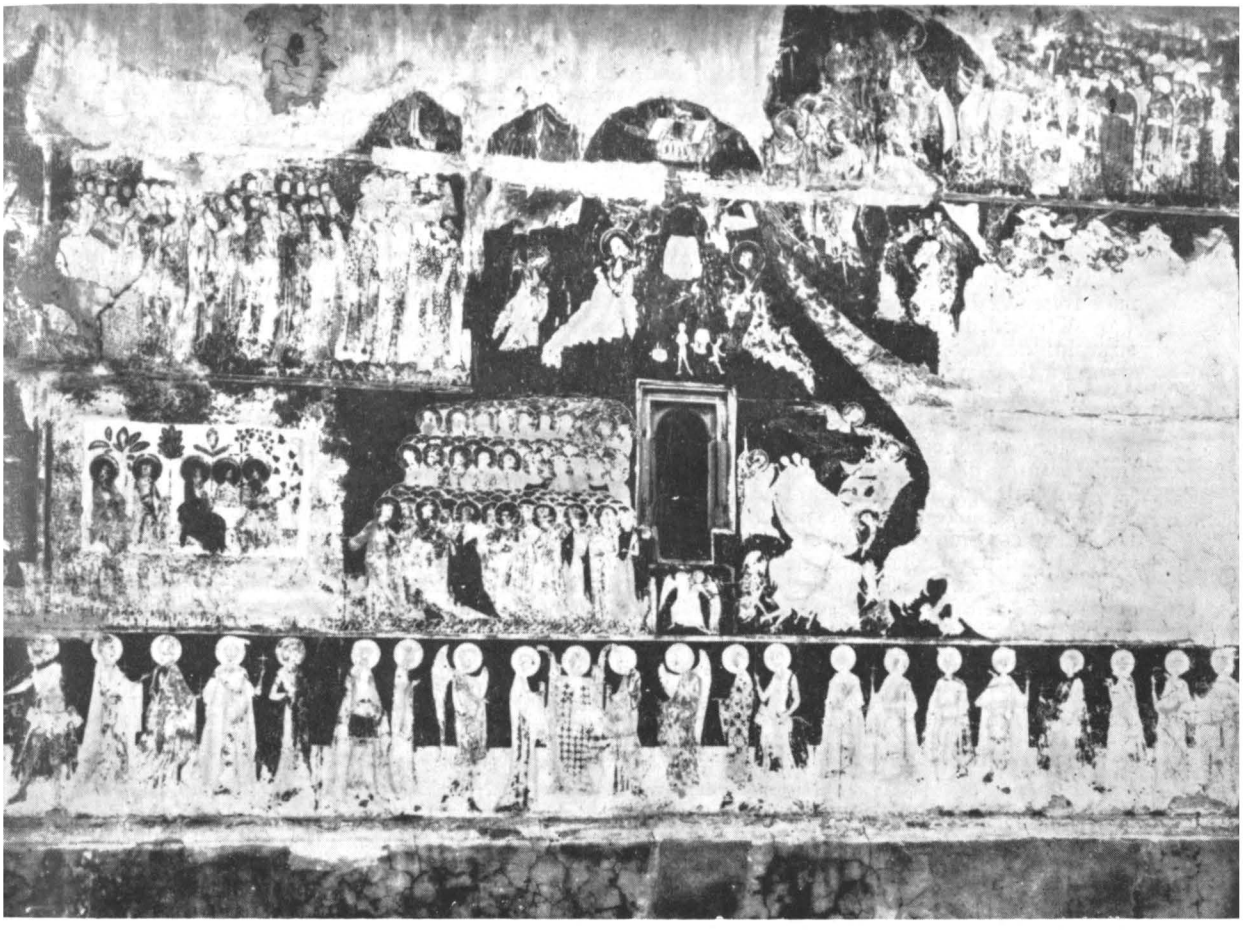


Fig. 1. Biserica Arbore (fațada sud). Se remarcă rezistența fondului albastru.

https://biblioteca-digitala.ro

Picturile murale care îmbracă fațadele bisericilor din Bucovina — Voroneț, Moldovița, Humor, Arbore și Sucevița — au produs întotdeauna o puternică impresie asupra tuturor celor ce le-au admirat. Coloritul lor, menținut deosebit de viu după atîtea secole, apare ca un miracol și constituie o excepție în istoria tehnicilor picturale (1).

Specialiștii au fost izbiți de excepționala intensitate a culorilor, cu atît mai remarcabilă cu cît aceste monumente se află într-o regiune cu climă foarte aspră.

Dintre toate culorile, cel mai bine s-a menținut albastrul intens, caracteristic la aceste monumente. Conservarea excepțională a acestuia a surprins cu atît mai mult, cu cît din toate culorile folosite de zugravii picturilor murale din alte țări, albastrul intens este prima culoare care dispare sub efectul intemperiilor (2). În cazul bisericilor din Bucovina, se poate constata, din contra, trecînd de la fațadele expuse către vest și sud la cele expuse către est și nord, că numărul culorilor care au rezistat scade treptat, albastrul fiind culoarea care se menține cel mai bine.

La o examinare mai atentă se observă de asemenea remarcabila conservare a perlelor care împodobesc veșmintele pictate și care s-au menținut în relief față de suprafața peretelui, și în genere lucioase, chiar și acolo unde tentele veșmintelor au dispărut deși aceste perle fuseseră inițial executate peste tentele respective (3).

În ceea ce privește albastrul, se constată că nu a fost aplicat în frescă, pe suprafața proaspăt tencuită a zidului, ci a fost suprapus „ al secco ", într-un strat dens și opac, peste o tentă de negru-cenușiu, potrivit unei tehnici tradiționale în cazul folosirii albastrului „azurit" (4).

Toate aceste considerente ne-au condus la o examinare atentă a picturilor și la cercetarea problemei pigmenților, a lianților și a tehnicii de lucru.

Conservarea excepțională a culorilor și în special a albastrului, precum și conservarea în relief a perlelor veșmintelor, chiar și pe suprafețele uzate ale zidului, trebuie, după părerea noastră, să fie atribuite, în primul rînd, liantului folosit.

În adevăr intensitatea culorii albastre dovedea pe de o parte că liantul nu putea fi constituit din var pastă (hidroxid de calciu) care albește, după uscare, culorile cu care este amestecat. Pe de altă parte, luciul și duritatea mortarului folosit pentru perle, în contrast cu suprafețele de tencuială ale peretelui, dovedeau de asemenea utilizarea altui liant decît al varului curat.

Sînt cunoscute cazurile de picturi murale exterioare, în special în Europa Centrală, executate cu ajutorul unor lianți cuprinzînd, pe lîngă var curat, și proteine (5). Nu ne sînt însă cunoscute în alte țări cazuri de bună conservare a albastrului la intemperii.

Am ajuns astfel la convingerea că, conservarea excepțională a picturilor murale de pe fațadele bisericilor din Bucovina se datorește unei tehnici speciale, deosebită de aceea tradițională frescelor bizantine.

Trecînd, la laborator, la analiza pigmenților, element important pentru lămurirea stabilității stratului de culoare, am ajuns la următoarele concluzii:

La toate monumentele citate — cu excepția Suceviței, zugrăvită cu mai bine de o jumătate de secol mai tîrziu și al cărei albastru, mult mai puțin accentuat, este de altă nuanță — pigmentul albastru intens este constituit din „ azurit ".

Vom expune în capitolul rezervat părții experimentale, rezultatul analizelor și caracteristicile tuturor pigmenților colorați.

Examinînd, în al doilea rînd, problema lianților folosiți, prin observarea stratului de culoare, prin analize și prin experiențe comparative de laborator, ne-am convins că aceste picturi trebuie să conțină, cel puțin în stratul superficial, un liant organic rezistent la intemperii și superior, ca rezistență, liantului de var.

Majoritatea studiilor din literatura științifică, ca și descrierile din erminii, se referă mai degrabă la tehnica picturilor interioare. Totuși, sînt descrise și unele tehnici destinate picturilor exterioare, ce folosesc combinații ale varului cu proteine (6).

---

[1] Picturile exterioare analizate în prezentul studiu datează de la 1535 la Humor, 1537 la Moldovița, 1541 la Arbore, 1547 la Voroneț și 1601 la Sucevița (după Sorin Ulea *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești* în „ Studii și cercetări de istoria artei " 1 — 1963 și *Datarea ansamblului de pictură de la Sucevița* în „Omagiu lui George Oprescu", p. 561 — 566.).

[2] Referitor la dispariția albastrului înaintea celorlalte culori a se consulta: J. Rudel, „ Technique de la peinture ", Paris, 1957, p. 16.

[3] Exemple de bună conservare a perlelor de la veșmintele pictate se constată în mod concludent la Arbore pe fațada de est și la Voroneț, pe fațada de nord.

[4] Referitor la tehnica tradițională de aplicare a azuritului peste un strat de negru realizat în frescă, a se consulta: P. Philippot și P. Mora: „ Technique et conservation des peintures murales ", raport prezentat la Reuniunea mixtă din Washington și New York, 17 — 25 septembrie 1963, a Centrului Internațional de studii pentru conservarea bunurilor culturale și a Comitetului I.C.O.M. pentru laboratoarele de muzee, p. I, 23 și II, 22 (3).

— D.I. Kiplik: „ Pictura monumentală " — București, 1953 (traducerea ediției în limba rusă apărută la Moscova în 1950), p. 78.

— A.V. Vinner: „ Materialele și tehnica picturii decorative ", Moscova, 1953.

[5] În legătură cu folosirea caseinatului de calciu, la picturi murale în Europa Centrală, a se consulta raportul lui P. Philippot și P. Mora *op. cit.*, p. I, 40; J. Rudel *op. cit.*, p. 16 și 43 și D.I. Kiplik *op. cit.*, p. 127.

[6] V. Grecu — „ Cărți de pictură bisericească bizantină ", 1936.

https://biblioteca-digitala.ro

Analizele de laborator au avut de asemenea drept scop să precizeze natura liantului.

Determinarea proteinelor pe hidrolizatele obținute din stratul de culoare a dus la rezultate pozitive pentru toată gama de pigmenți folosiți în pictura exterioară, confirmînd presupunerea noastră că stratul de culoare conține un liant organic.

Același liant a fost găsit și în mortarul din care s-au executat atît perlele cît și nimburile în relief, care s-au păstrat de asemenea dure și lucioase chiar și în zonele care și-au pierdut pictura.

Am arătat mai sus convingerea noastră că excepționala conservare a albastrului și a perlelor trebuie să fie atribuită, în primul rînd, liantului folosit și am arătat că acest liant conține proteine. Dintre proteinele utilizate ca liant, una din acelea care în combinație cu varul formează o substanță mult mai rezistentă decît acesta, este caseina. Combinația denumită „ caseinat de calciu " se prepară din var și brînză proaspătă de vaci (7).

Stabilitatea azuritului în prezența caseinatului de calciu a fost dovedită de noi prin lucrări de laborator.

Prin utilizarea caseinatului de calciu, se obține întotdeauna o rezistență a stratului de culoare, superioară energiei de coeziune a preparației de var, rezistență ce este în funcție de natura chimică a pigmentului și de proprietățile fizice ale acestuia.

La picturile studiate de noi, au fost constatate rezistențe variate ale pigmenților, care se datorează unor adeziuni diferite ale acestora la suportul de var, adeziune ce se explică prin diferența de polaritate între liant, pigment și suport.

Pe de altă parte, acțiunea puternic fungicidă a sărurilor de cupru, respectiv a albastrului azurit și a verdelui malahit a contribuit desigur la mărirea stabilității stratului de culoare nepermițînd dezvoltarea microorganismelor ce distrug, de obicei, lianții organici în picturile murale în medii favorabile dezvoltării lor.

★

Trecînd acum la probleme de tehnică, vom prezenta în prealabil unele noțiuni de principiu, și anume:

Precizarea, în zilele noastre, a tehnicilor folosite în trecut la picturi murale, este deseori anevoioasă. Prezența varului, sub formă de carbonat de calciu, într-un strat de pictură nu dovedește neapărat o execuție în frescă. Stratul respectiv poate să fi fost aplicat și în așa-numita „ pictură cu var" („Kalkmalerei") în care acesta este folosit ca liant, însă pe o tencuială întărită.

De asemenea linia trasată, în tencuiala proaspătă, a contururilor figurilor, nu implică întotdeauna o execuție în frescă. Acest fel de a marca în prealabil conture poate fi util și pentru o execuție „ al secco ", atunci cînd se suprapun tente de suprafață mai redusă peste o tentă generală.

De fapt, singura dovadă indiscutabilă a unei execuții în frescă este apariția urmelor de înnădire a preparației de var, delimitînd suprafața executată într-un timp limitat, în funcție de posibilitățile de realizare și de durata de întărire a preparației (8). În cazul picturilor studiate de noi, am găsit urme de acest fel, pe registre foarte vizibile în special la Arbore.

Pe de altă parte, prezența proteinelor în stratul pictat, cojirea fragmentară (exfoliere) a stratului superficial în anumite zone — de pildă la Voroneț și mult mai pronunțat la Arbore — aplicarea unor straturi de anume culoare peste altele de culoare net deosebită și în special a stratului de azurit peste cel de negru-cenușiu al fondului, dovedesc, cu certitudine, și o execuție „ al secco " (9).

★

În urma celor expuse mai sus, considerăm că putem enunța unele concluzii, și anume:

1. Picturile exterioare menționate au fost executate în frescă, cu reveniri „ al secco ", folosind la acestea din urmă un liant conținînd var și proteine, liant care nu poate fi decît „ caseinatul de calciu ".

Perlele veșmintelor și nimburile, în relief, au fost executate cu același liant.

---

[7] Combinația chimică a caseinei cu varul — caseinatul de calciu — se prepară prin amestecarea varului stins de curînd, cu brînză de vaci obținută din lapte smîntînit.

[8] P. Philippot și P. Mora, *op. cit.*, p. I 19.

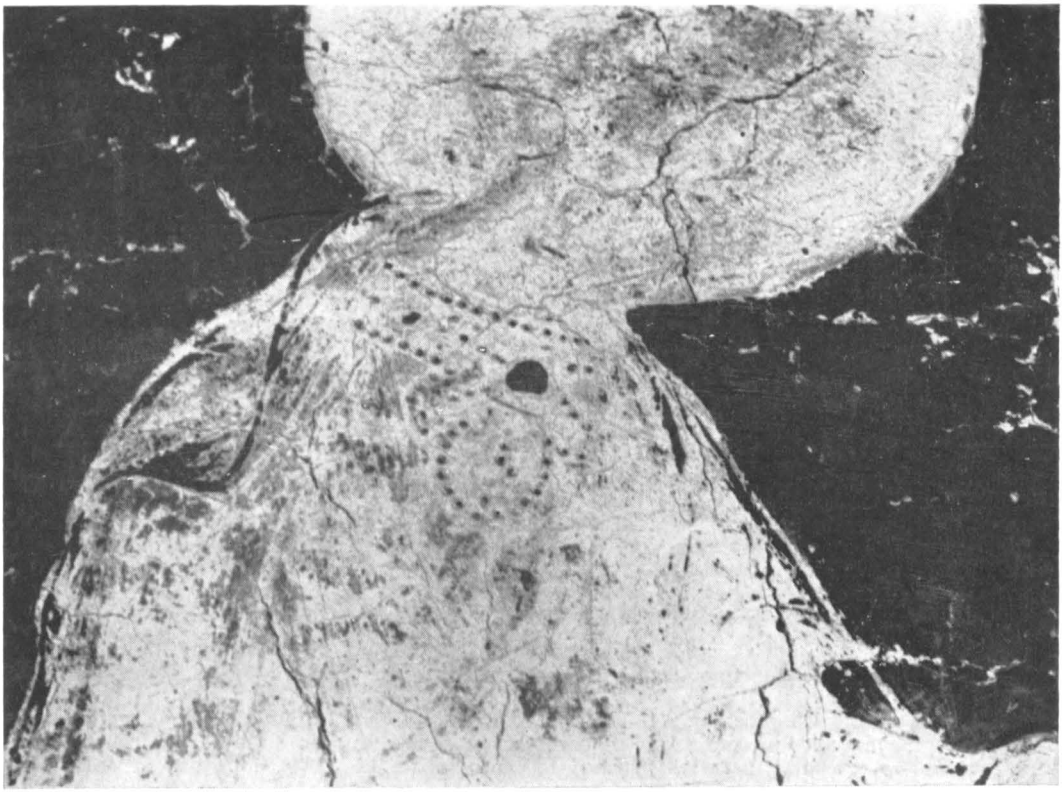
[9] Desprinderea de perete, sub forma unor pojghițe este în funcție atît de tehnica de lucru cît și de natura pigmentului și se remarcă, în special, la culorile argiloase. În cazul acestora, adezivitatea a fost influențată de mărirea particulelor, de dozajul mai ridicat în liant al pigmentului, precum și de grosimea stratului de culoare. Dispariția albastrului constituit din smalț, de pe suprafețele pictate, cu mai multă ușurință decît a celorlalți pigmenți, se datorește adeziunii mai mici a liantului față de particulele sticloase ale acestuia.

Datorită compatibilității ridicate a caseinatului de calciu față de sărurile de calciu, s-au menținut în condițiuni excepționale perlele, nimburile, precum și albul aplicat ca o culoare peste preparația peretelui.

La pictura în frescă, culoarea dispare treptat în decursul timpului, prin fenomenul de eroziune succesivă a stratului de culoare. Acest fenomen se remarcă destul de bine și la culorile realizate cu pigmenți de cupru și aplicate „ al secco ". În cazul acestor pigmenți nu ar fi exclusă formarea unor legături chimice între liant și pigment.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 2. Biserica Arbore (fațada est). Se remarcă perlele pe veșmîntul aproape șters.



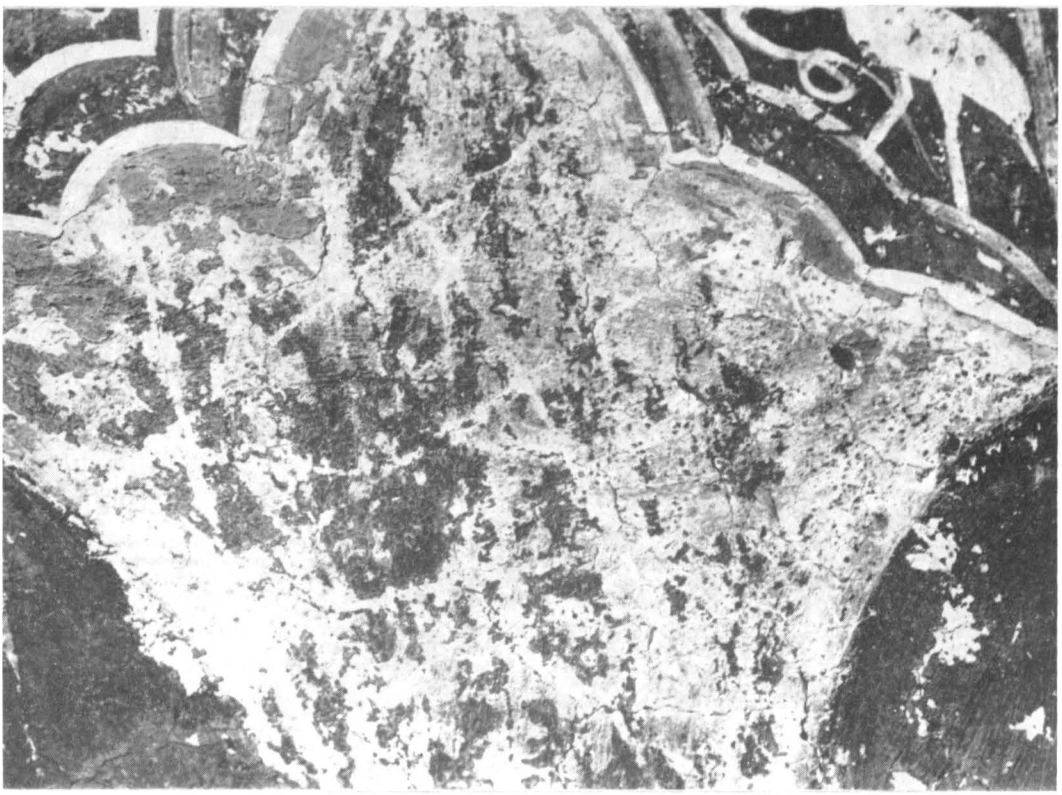


Fig. 3. Biserica Voroneț. Motive florale degradate prin cojire (detaliu de pe fațada sud).

https://biblioteca-digitala.ro

2. Albastrul caracteristic al acestor picturi este constituit din azurit aplicat „ al secco " peste un prim strat de negru-cenuşiu, realizat în frescă.

★

Rămîne însă de găsit, în genere, explicaţia rezistenţei excepţionale a coloritului acestor picturi, mult mai viu la noi decît în alte ţări, deşi ţările respective au o climă mai blîndă şi deşi s-a folosit caseinatul de calciu şi la acele picturi.

Se ştie că utilizarea generalizată a acestui liant este semnalată în special în Europa Centrală.

Se ştie pe de altă parte, că trăinicia frescelor bizantine se datorează unei metode originale de lucru şi anume aceea de apăsare cu mistria, sau de uşoară sclivisire a stratului de culoare pe cale de întărire, operaţie care frînge pojghiţa superficială şi atrage liantul spre suprafaţă, constituind un strat deosebit de dur şi totodată protector (10).

În ceea ce ne priveşte, emitem ipoteza că zugravii moldoveni, cunoscători ai procedeelor bizantine, au venit în contact cu meşterii Europei Centrale şi au combinat tehnicile celor două şcoli.

Astfel de contacte — imposibile pentru atelierele stabile ale pictorilor de icoane — erau desigur posibile pentru atelierele migratoare ale zugravilor de biserici care se deplasau, în mod implicit, acolo unde erau chemaţi şi poate şi peste hotarele teritoriale (11).

Combinarea acestor două procedee a creat desigur, la picturile noastre, graţie prezenţei la suprafaţă a caseinatului de calciu, un strat protector excepţional de eficace.

Considerăm că numai datorită acestui aport al zugravilor moldoveni se explică rezistenţa mult sporită, la intemperii, a picturilor exterioare din Bucovina, atît în comparaţie cu picturile bizantine cît şi cu cele ale Europei Centrale şi, în genere, în comparaţie cu toate picturile exterioare din alte ţări.

★

Studiul de laborator.

Analizarea, din punct de vedere tehnic, a celor trei elemente componente ale picturii: preparaţia de var, pigmenţii şi lianţii, s-a efectuat pe probe recoltate din mortarul de var al preparaţiei şi din stratul de culoare. Numărul de probe de mortar şi în special cantitatea, în mod forţat redusă, în care au fost recoltate, nu au permis să se efectueze decît un studiu limitat al acestora.

Analizele de pigmenţi s-au efectuat prin metode microchimice (microcristaloscopice) şi mineralogice.

Studiul asupra monumentului şi studiul de laborator pentru determinarea pigmenţilor au precizat următoarele:

Albastrul caracteristic la aceste monumente, cu excepţia Suceviţei, este constituit, precum s-a arătat, din azurit, un carbonat bazic de cupru, pigment mineral cunoscut încă din antichitate (12). Particulele de azurit, de dimensiuni medii între 30—60μ, constituie un strat de culoare a cărui grosime actuală este de 30—80μ. Mărimea cristalelor de azurit este foarte variabilă, atingînd uneori 0,1 şi chiar 0,25 mm.

Pentru a feri azuritul de alcalinitatea varului care schimbă culoarea acestui pigment, el a fost aplicat, potrivit tehnicii tradiţionale, peste un strat uscat de negru de cărbune executat în frescă. Stratul de azurit era realizat, ca atare, în mod obligatoriu cu un liant care nu putea fi, precum s-a arătat, var pastă şi nu putea fi, deci, decît organic. Aplicarea stratului albastru peste negru se poate observa uşor în dreptul unor legende, la care literele albe apar clar pe fond negru.

Referitor la buna conservare în timp a pigmentului de azurit, trebuie precizat că aceasta este condiţionată de starea de conservare a tencuielilor suport, tencuială care trebuie ferită de o umezeală permanentă (13). În adevăr o astfel de umezeală denaturează culoarea acestui pigment care devine verde, după cum se poate observa pe faţada de sud la Voroneţ, Moldoviţa (zona de igrasie) şi la Arbore (zona de infiltraţii de la acoperiş).

Albastrul de la Suceviţa, în schimb, deosebit de acela al celorlalte biserici citate este constituit din smalţ — silicat de cobalt — pigment care posedă calităţi coloristice inferioare azuritului şi care se găseşte de altfel în cantităţi reduse şi la Moldoviţa şi Voroneţ, pe scena arborelui

---

[10] Procedeul bizantin de apăsare cu mistria sau de uşoare sclivisiri a stratului de culoare pe cale de întărire, care frînge pojghiţa superficială de carbonat de calciu, atrăgînd liantul spre suprafaţă, este descris de Costin Petrescu sub denumirea de „ polissage " în L'art de la presque, Paris, 1937, pp. 104—105 şi în raportul lui P. Philippot şi P. Mora *op. cit.*, p. I, 21.

[11] Caracterul migrator al atelierelor de zugravi de biserici este relevat de Paul Henri Michel în: „ La fresque romane " Paris, 1961, p. 34.

[12] I. Istudor, *Un fenomen de denaturare a culorilor în pictura murală de la Voroneţ*, „ Rev. Muzeelor, " vol. II, nr. 1, 1965, p. 65—66.

[13] I. Istudor, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 4. Biserica Voroneţ. Portretul mitropolitului Roşca. Se remarcă intensitatea deosebită a culorii negre (faţada de sud).

lui Ieseu. Determinarea pigmentului de smalţ s-a făcut prin analize chimice şi spectografice, precum şi prin determinarea unor constante fizice. Presupunerea unor cercetători că stratul caracteristic de albastru de la Voroneţ şi de la celelalte monumente citate ar fi constituit din lapis lazuli, se datoreşte probabil unei confuzii cu acest smalţ.

Din punct de vedere chimic, smalţul este un silicat de potasiu, aluminiu şi cobalt, de natură sintetică. Particulele de pigmenţi asemănătoare cioburilor de sticlă colorată, transparente, conţin numeroase bule de aer, caracteristice (14).

Indicii de refracţie sînt variabili: 1,535—1,540 la Voroneţ; 1,50—1,547 la Moldoviţa şi 1,521—1,527 la Sucevita.

Prezenţa elementelor secundare ca arsen, bismut, nichel, plumb, fier etc., în smalţ este caracteristică mineralelor denumite arseniură şi sulfoarseniură de cobalt şi denotă utilizarea acestora la fabricarea smalţului. Mărimea particulelor de smalţ atinge frecvent, la Sucevita, 0,3—0,5 mm, contribuind la intensitatea pronunţată a acestora în comparaţie cu celelalte smalţuri.

Nu s-a luat în discuţie, în studiul de faţă, culoarea cenuşie — albastră, aplicată în frescă, care apare în imitaţiile de cărămizi colorate şi în unele fonduri şi care este provenită din cărbune de lemn de stejar amestecat cu var carbonatat (15).

Culoarea verde este constituită din „pământul verde", o argilă pigmentată datorită prezenţei silicaţilor de fier şi, într-o măsură mai mică, pigmentului mineral denumit „malahit", tot un carbonat bazic de cupru. Particulele ce compun pământul verde sînt foarte fine, mărimea lor atingînd doar cîţiva microni, fapt ce a influenţat stabilitatea stratului de culoare.

Diferitele nuanţe de verde, caracteristice pe faţada de vest a bisericii din Arbore, au fost realizate prin amestec de „pământ verde" şi var — carbonatat în pulbere — şi ating cîteva zecimi de milimetru grosime.

Comparînd probele de pământ verde, se remarcă o calitate mai bună a celui de la Moldoviţa faţă de cel de la Voroneţ, la care s-a observat chiar o tendinţă de îngălbenire ca urmare a oxidării ionului feros în feric.

Culoarea roşie este constituită din argile colorate, denumite „ocruri roşii" sau „sinopia". Nuanţele de roşu din bogata paletă a bisericii din Arbore s-au realizat tot prin amestec cu var carbonatat în pulbere, ca şi nuanţele de verde.

Culoarea galbenă este un ocru galben, adică o argilă pigmentată cu oxid de fier hidratat.

Culoarea neagră este constituită din pulbere de cărbune de lemn, singurul pigment provenit, precum am văzut, dintr-un material vegetal.

O serie de tonalităţi închise de roşu sau de verde, au fost realizate prin amestec cu acest negru.

---

[14] Joyce Plesters „ Cross sections and chemical analysis of paint samples " în „ Studies in Conservation", vol. 2. nr. 3, 1956, p. 110–155.

[15] Costin Petrescu „ L'art de la fresque ", Paris, 1937, p. 90, P. Philippot şi P. Mora, *op. cit.*, p. I, 23.

https://biblioteca-digitala.ro

Culoarea albă este constituită din var carbonatat, în pulbere fină.

Lianții organici. Prin observații făcute asupra monumentului s-au remarcat unele proprietăți ale stratului de culoare ce nu apar în mod obișnuit la frescă, de exemplu degradări accentuate prin cojire precum și intensitatea unor culori negre, aproape lucioase, de pildă în tabloul mitropolitului Roșca, la Voroneț.

Analiza lianților organici a constat în primul rînd în stabilirea clasei de lianți prezenți în probele de pictură integrală sau în extractele apoase sau în solvenți organici ai acestora.

Lipsa totală de solubilitate a exclus de la început prezența gumelor sau a rășinilor. Rezultate pozitive s-au obținut pentru proteine. Pe lîngă analize microchimice de identificare calitativă, s-au făcut determinări cromatografice pe hîrtie.

Cromatografia amino-acizilor obținuți prin hidroliza proteinelor din probele de pictură, s-a făcut prin metoda descendentă (eluent alcool butilic, acid acetic, apă 60: 15: 25) (16).

Preparația de var întîlnită în pictura exterioară are la bază varul gras cu un ușor adaos hidraulic de cărămidă pisată. Mortarul conține, în amestec, o proporție în general mică, de nisip fin de 5—10% (la Voroneț crește uneori pînă la 30%). Majoritatea particulelor de nisip sînt submilimetrice. Preparația mai conține deseori și pleavă de ovăz și uneori fire de cîlți, în special în straturile subțiri aplicate peste ancadramente sau socluri de piatră. Grosimea preparației de var variază între 3 și 20 mm, fiind suprapusă peste tencuiala obișnuită de var și nisip.

★

Prezentul studiu a fost elaborat în cadrul Direcției Monumentelor Istorice din Comitetul de Stat pentru Construcții, Arhitectură și Sistematizare și a fost prezentat în Sesiunea științifică din 22—24 mai 1968.

РЕЗЮМЕ

Великолепная консервация внешней стенной живописи церквей XVI века в Буковине дала авторам статьи повод к изучению техники и материалов, использованных при росписи церквей.

Было установлено, что некоторые оттенки, наложенные «a secco» в особенности голубой, а также и некоторые рельефные элементы, как например, жемчуг одежды, сохранились особенно хорошо. Сделанные анализы установили природу пигментов и состав красок, уточнив, что характерная голубая краска, использованная при росписи церквей Воронец, Молдовица, Арборе и Хумор, была получена при помощи минерального голубого пигмента. Природа органического связывающего вещества, чаще всего использованного на голубом фоне, является протеинной, весьма возможно казеиновым кальцием.

Даются новые гипотезы относительно техники росписей.

RÉSUMÉ

La conservation exceptionelle des peintures murales extérieures des églises du XVI-ème siècle de la Bucovine a déterminé les auteurs à l'étude de la technique et des matériaux utilisés.

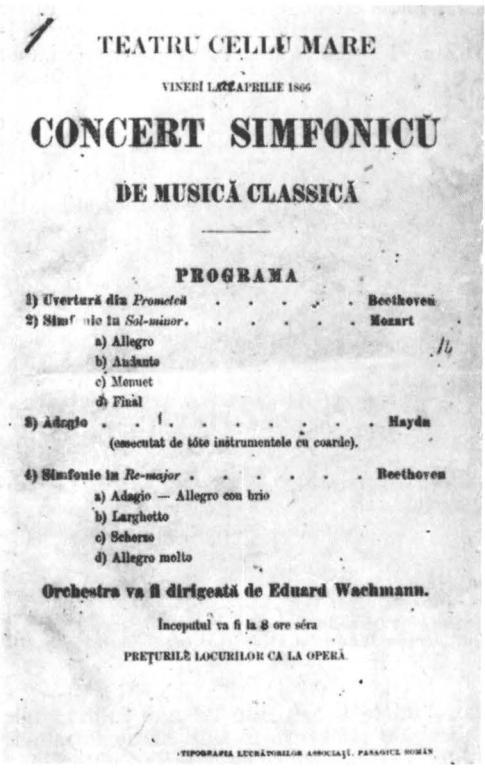
On a constaté ainsi que certaines teintes appliquées « a secco » et surtout le bleu, ainsi que certains éléments en relief, tels que les perles de vêtements, se sont conservés spécialement bien. Les analyses ont déterminé la nature des pigments et la composition du mélange, en précisant que le bleu caractéristique utilisé à Voroneț, Moldovița, Arbore et Humor fut réalisé à l'aide du pigment minéral d'azurit. Le liant organique utilisé spécialement pour le fond bleu est de nature proteique, fort probablement du caséinathe de calcaire. Les auteurs émettent de nouvelles hypothèses en ce qui concerne la méthode du travail.

[16] Margaret Hey, *The analysis of paint Media by Paper Chromatography* în „Studies in Conservation", vol. III, nr. 4, 1958, p. 183—193.

https://biblioteca-digitala.ro

FILARMONICA „GEORGE ENESCU“ DIN BUCUREȘTI LA 100 DE ANI

VIOREL COSMA



1

TEATRU CELLU MARE

VINERI LA 22 APRILIE 1866

CONCERT SIMFONICU

DE MUSICĂ CLASSICĂ

PROGRAMA

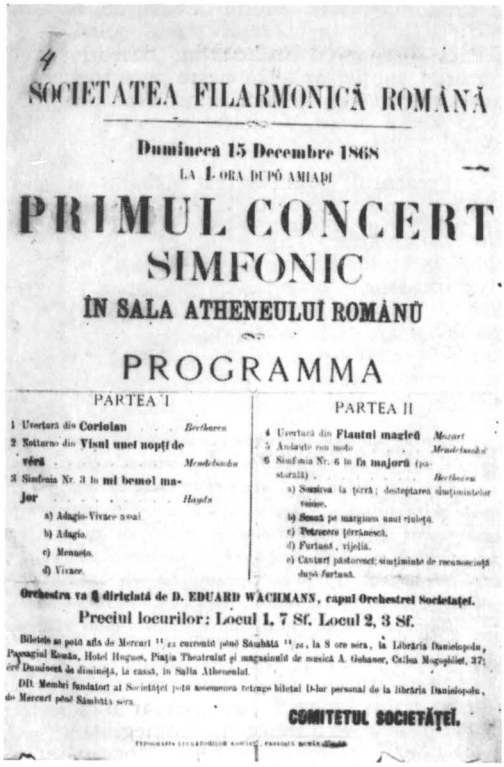
1) Uvertură din *Prometeŭ* . . . . . Beethoven
2) Simfonie în *Sol-minor*. . . . . Mozart
a) Allegro
b) Andante
c) Menuet
d) Finăl
3) Adagio . . . . . Haydn
(esecutat de tŏte instrumentele cu coarde).
4) Simfonie în *Re-major* . . . . . Beethoven
a) Adagio — Allegro con brio
b) Larghetto
c) Scherzo
d) Allegro molto

Orchestra va fi dirigeată de Eduard Wachmann.

Începutul va fi la 8 ore séra

PREȚURILE LOCURILOR CA LA OPERĂ

TIPOGRAFIA LUCRĂTORILOR ASOCIAȚI. PARAGIUC ROMAN

Afișul unui concert al orchestrei permanente bucureștene (22 aprilie 1866).

4

SOCIETATEA FILARMONICĂ ROMÂNĂ

Dumineca 15 Decembre 1868

LA 1 ORA DUPĂ AMIAZI

PRIMUL CONCERT SIMFONIC

ÎN SALA ATHENEULUI ROMÂNU

PROGRAMMA

PARTEA I

1 Uvertură din **Coriolan** . . *Beethoven*
2 Notturno din **Visul unei nopți de vĕră** . . *Mendelssohn*
3 Simfonia Nr. 3 în **mi bemol major** . . *Haydn*
a) Adagio-Vivace assai
b) Adagio.
c) Menuetto.
d) Vivace.

PARTEA II

4 Uvertură din **Flautul magicŭ** *Mozart*
5 Andante con moto . . *Mendelssohn*
6 Simfonia Nr. 6 în **fa majoră** (pastorală) . . *Beethoven*
a) Sosirea la țĕră; deșteptarea simțimintelor veseie.
b) Scena pe marginea unui rîuleț.
c) Petrecere țĕrănescă.
d) Furtună, vijelia.
e) Cântări păstorescă; simțiminte de recunoscință după furtună.

Orchestra va fi dirigiată de D. EDUARD WACHMANN, capul Orchestrei Societaței.

Preciul locurilor: Locul 1, 7 Sf. Locul 2, 3 Sf.

Biletele se potu afla de Mercuri 11/23 curentu până Sâmbătă 14/26, la 8 ore séra, la Librăria Danielopolu, Pasagiul Român, Hotel Hugues, Piața Theatrului și magasinulu de musică A. Gebauer, Calea Mogoșoiei, 37; er Dumineca de diminață, la casă, în Sala Atheneului.

DD. Membri fundatori ai Societăței potu asemenea retrage biletul loru personal de la librăria Danielopolu, de Mercuri până Sâmbătă séra.

COMITETUL SOCIETĂȚEI.

Afișul primului concert simfonic al Societății Filarmonica Română, din București — 1868.

Prima orchestră simfonică a țării, Filarmonica « George Enescu » din București, a împlinit o sută de ani de activitate artistică. După doi ani de încercări de a stimula gustul publicului Capitalei față de muzica clasică (1866—1868), dirijorul și compozitorul Eduard Wachmann a reușit — cu sprijinul Societății Atheneul Român — să fondeze Societatea Filarmonică Română (29 aprilie 1868), astăzi una din cele mai vechi formații simfonice de pe glob [1].

Spre deosebire de alte orchestre care de-a lungul existenței au încercat momente de declin, de stagnare artistică, uneori chiar de dramatice crize (multe formații și-au încetat fie temporar, fie definitiv activitatea), Filarmonica noastră a învins în general asemenea greutăți, fiecare etapă

[1] Marile orchestre americane (Philadelphia, Los Angeles, Cleveland, Boston), precum și vestitele orchestre *Concert-Gebouw* din Amsterdam, *Colonne* și *Lamoureux* din Paris, *Suisse romande* din Geneva, *Philarmonia* din Berlin etc. au luat ființă după Filarmonica bucureșteană.

https://biblioteca-digitala.ro

istorică marcînd o treaptă superioară de afirmare muzicală. Este adevărat că, în general, orchestra bucureşteană nu a cunoscut derutantele fluctuaţii în conducere (directori permanenţi fiind Eduard Wachmann, Dimitrie Dinicu şi George Georgescu, a căror activitate artistică s-a desfăşurat adesea pînă la încheierea carierii lor), iar după al doilea război mondial — în noile condiţii sociale — au dispărut dificultăţile materiale, morale, organizatorice, s-au asigurat ansamblului simfonic liniştea şi siguranţa unei activităţi normale. Devotamentul, pasiunea şi dîrzenia celor trei dirijori-directori au format chezăşia « secretului » durabilităţii Filarmonicii.

Nu putem trece peste faptul (nu îndeajuns de cunoscut şi de apreciat) că deasupra celor trei directori a existat un meteor artistic (pe care doar modestia l-a oprit să-şi dezvăluie strălucirea reală) hotărîtor în clipele grele ale formaţiei: George Enescu. Să punctăm acele momente: în faza « cenuşie » a lui Eduard Wachmann (către sfîrşitului veacului XIX) apariţia tînărului violonist, compozitor şi dirijor a înviorat simţitor activitatea artistică a Societăţii Filarmonica Română. În timpul celor două războaie mondiale, cînd Dimitrie Dinicu şi George Georgescu au abandonat temporar bagheta, tot lui George Enescu i-a revenit nobila misiune a preluării conducerii orchestrei, salvînd-o în ambele cazuri de la desfiinţare. Traversarea şi ocrotirea a *tuturor* etapelor de dezvoltare istorică a Filarmonicii de către personalitatea lui George Enescu a însemnat un exemplu de înalt patriotism al maestrului, dar indiscutabil un element hotărîtor în *continuitatea* vieţii ansamblului.

Desigur că, printre factorii esenţiali ai ascensiunii Filarmonicii bucureştene, trebuie situată la loc de frunte tocmai continuitatea activităţii artistice. Deşi ansamblul simfonic a purtat denumiri diferite de-a lungul timpului (Societatea Filarmonică Română, Orchestra permanentă a Ministerului Instrucţiunii Publice, Societatea Filarmonica, Filarmonica de Stat, Filarmonica « George Enescu »), totuşi titlurile nu trebuie să deruteze, întrucît membrii orchestrei, materialul muzical al repertoriului, arhiva ş. a. au rămas aceleaşi. Chiar atunci cînd unii directori au anunţat închegarea unei « noi » Filarmonici, realitatea a fost contrazisă de efectivul uman care a rămas neschimbat în proporţie de peste 80%. Era practic greu de grupat odinioară alţi instrumentişti de valoare în afara celor deja angajaţi, cînd tocmai absenţa lor determina apelul la interpreţii de peste hotare spre a se completa formaţia.

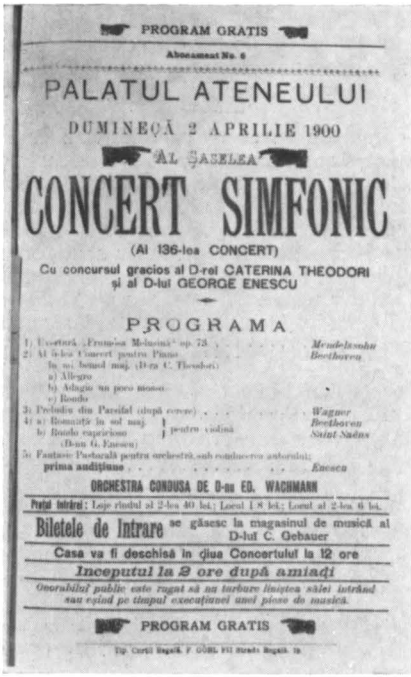
Continuitatea muncii artistice a efectivului a menţinut *coeziunea şi echilibrul sonor* al Filarmonicii, a asigurat *permanenţa repertoriului clasic*, de bază, strict necesar fiecărei formaţii de prestigiu şi a contribuit — în ultimă analiză — la dobîndirea *personalităţii* muzicale a formaţiei. Astăzi orchestra bucureşteană stăpîneşte o *tradiţie interpretativă* a creaţiei lui Enescu (transmisă direct de compozitor), a lui Richard Strauss (impulsionată de marele maestru austriac şi continuată de discipolul său George Georgescu) şi a lui Beethoven (cunoscută prin şcoala germană, însuşită şi îmbogăţită de George Georgescu) care nu ar fi fost posibile fără legătura spirituală cimentată pe parcursul anilor de activitatea mai multor generaţii.

Poate că şi acea particularitate sonoră a coardelor Filarmonicii (unanim subliniată şi admirată de presa muzicală străină) rezidă tot dintr-o tradiţională concepţie tehnică (a vibrato-ului amplu, a sunetului cărnos) împrumutată de la exemplul strălucit al violonistului Enescu şi a generaţiei sale.

În ciuda unităţii, activitatea artistică a Filarmonicii „George Enescu" se poate net diferenţia în timp, după orizontul şi pregătirea profesională a dirijorului-conducător. Eduard Wachmann (1836—1908) a fost unul din cei mai culţi muzicieni români din veacul trecut, fiind dublat de o rară energie şi pricepere organizatorică. Datorită acestor virtuţi, Societatea Filarmonică Română a cunoscut în anii cei mai grei ai închegării şi consolidării formaţiei un sprijin neprecupeţit. Nu este un secret faptul, de loc neglijabil pentru foloasele relaţiilor sociale ale veacului trecut, că Eduard Wachmann a dominat aristocraţia epocii şi curtea regală atrăgîndu-le în scopurile culturale majore ale ţării, la care prea puţini reflectau pe atunci. Dacă Eduard Wachmann nu a dispus de talentul dirijoral solicitat de prima noastră orchestră simfonică, în schimb a apărat cu prestigiul său, cu suprafaţa sa politică (deţinea numeroase funcţii printre care director al Conservatorului de muzică şi declamaţiune, director artistic al Operei Române din cadrul Teatrului Naţional, dirijor al Corului catedralei Domniţa Bălaşa, director al societăţii Odeon, membru al consiliului artistic al societăţii Liedertafel, al teatrelor naţionale, al Ministerului Instrucţiunii Publice ş.a.), însăşi existenţa Societăţii Filarmonice Române.

Dacă i-a lipsit ceva lui Eduard Wachmann (presa nu l-a cruţat către sfîrşitul carierii), atunci fără îndoială că încurajarea artiştilor români şi încrederea în talentele componistice autohtone, ceea ce a întunecat ultima parte a « epocii » sale. Tocmai atunci (1906) a intervenit omul de curaj, artistul de largă viziune naţională care a îndreptat lucrurile: Dimitrie Dinicu (1868—1936).

Conştient de valoarea excepţională a lui Enescu şi de rolul său catalizator pentru toţi compozitorii români, Dimitrie Dinicu l-a apropiat de Orchestra permanentă a Ministerului Instrucţiunii Publice. Lipsit de egoism şi conştient de misiunea sa profesională, noul director a deschis porţile consacrării tinerilor noştri creatori (în primul rînd lui Enescu) şi le-a încredinţat cu regularitate bagheta spre a ridica formaţia pe o treaptă artistică superioară etapei lui Wachmann. Din aceleaşi considerente profesionale, Dimitrie Dinicu a invitat la pupitrul formaţiei sale pe José Lasalle, Pietro Mascagni, Felix Weingartner, schimbînd dintr-o dată circuitul local limitat ca rază de consacrare,

https://biblioteca-digitala.ro

PROGRAM GRATIS

Abonament No. 6

PALATUL ATENEULUI

DUMINECĂ 2 APRILIE 1900

AL ŞASELEA

CONCERT SIMFONIC

(Al 136-lea CONCERT)

Cu concursul gracios al D-rei CATERINA THEODORI
şi al D-lui GEORGE ENESCU

PROGRAMA

1) Uvertură „Fromica Melusina" op. 73 . . . . . *Mendelssohn*
2) Al 5-lea Concert pentru Pian . . . . . *Beethoven*
In sol bemol maj. (D-na C. Theodori)
a) Allegro
b) Adagio un poco mosso
c) Rondo
3) Preludiu din Parsifal (după cercuri) . . . . . *Wagner*
4) a) Romanţă în sol maj. } pentru violină *Beethoven*
b) Rondo capriccioso } *Saint Saëns*
(D-nul G. Enescu)
5) Fantazie Pastorală pentru orchestră, sub conducerea autorului:
prima audiţiune . . . . . *Enescu*

ORCHESTRA CONDUSA DE D-nu ED. WACHMANN

Preţul intrării: Loje rîndul al 2-lea 40 lei; Locul I 8 lei; Locul al 2-lea 6 lei.

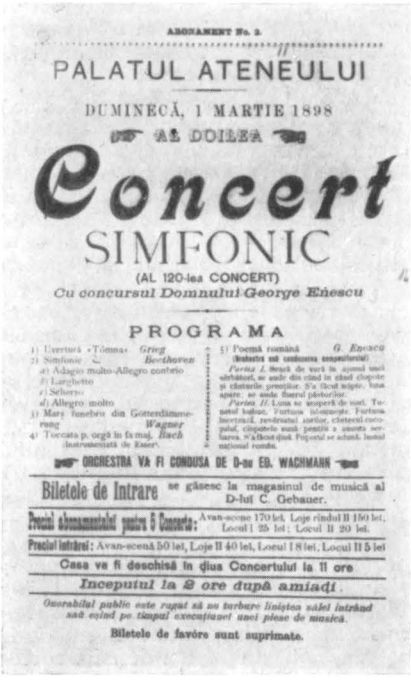
Biletele de Intrare se găsesc la magasinul de musică al D-lui C. Gebauer

Casa va fi deschisă în ziua Concertului la 12 ore

Începutul la 2 ore după amiadi

Onorabilul public este rugat să nu turbure liniştea sălei intrând sau ieşind pe timpul executărei unei piese de musică.

PROGRAM GRATIS

Tip. Curţii Regale F. GÖBL Fii Strada Regală 19.

ABONAMENT No. 2.

PALATUL ATENEULUI

DUMINECĂ, 1 MARTIE 1898

AL DOILEA

Concert

SIMFONIC

(AL 120-lea CONCERT)

Cu concursul Domnului George Enescu

PROGRAMA

1) Uvertură „Tămâia" *Grieg*
2) Simfonie *Beethoven*
a) Adagio molto-Allegro con brio
b) Larghetto
c) Scherzo
d) Allegro molto
3) Marş funebru din Götterdämmerung *Wagner*
4) Toccata p. orgă în fa maj. *Bach*
(instrumentată de Esser).
5) Poemă română *G. Enescu*
(Orchestra sub conducerea compozitorului).
Partea I. Seară de vară în satul unei sărbători, se aude din când în când clopote şi chiuituri presărate. S'a făcut noapte, luna apare: se aude fluerul păstorilor.
Partea II. Luna se ascunde de tot. Tunetul bubuie. Furtuna izbucneşte. Furtuna încetează, reverberaţii stelor, cîntecul cocoşilor, clopotele sună pentru a anunţa sosirea. S'a făcut ziua. Petrecul se adună. Jocul naţional român.

ORCHESTRA VA FI CONDUSA DE D-nu ED. WACHMANN

Biletele de Intrare se găsesc la magasinul de musică al D-lui C. Gebauer.

Preţul abonamentului pentru 5 Concerte: Avan-scene 170 lei, Loje rîndul II 150 lei, Locul I 25 lei; Locul II 20 lei.

Preţul intrării: Avan-scenă 50 lei, Loje II 40 lei, Locul I 8 lei, Locul II 5 lei

Casa va fi deschisă în ziua Concertului la 11 ore

Începutul la 2 ore după amiadi

Onorabilul public este rugat să nu turbure liniştea sălei intrând sau ieşind pe timpul executărei unei piese de musică.

Biletele de favăre sunt suprimate.

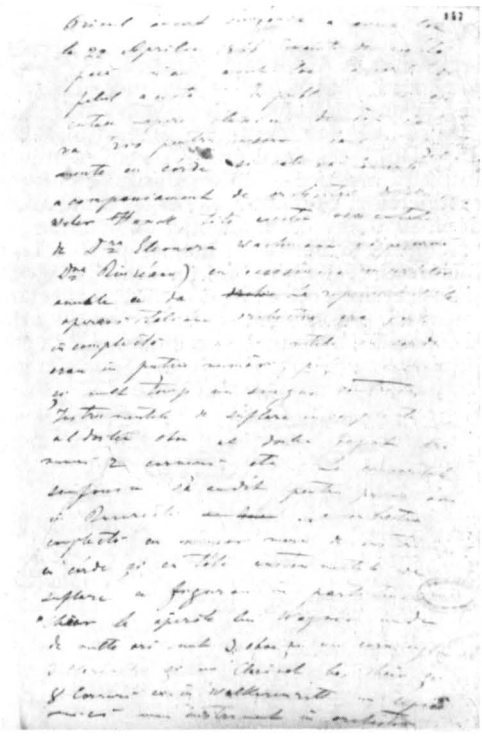
Afiş al concertului cu prima audiţie a „Fantaziei pastorale" de George Enescu la Filarmonica (sus) şi cu „Poema română" de George Enescu (jos).

cu cel internaţional. Dintr-o formaţie « mondenă », necesară unui stadiu anumit « de civilizaţie » şi de organizare socială (cum a fost privită Societatea Filarmonică Română de unele cercuri politice din trecut), orchestra simfonică bucureşteană a devenit un focar de cultură, un instrument indispensabil de afirmare naţională. Este suficient să relevăm adevărul că Enescu, D. G. Kiriac, Ottescu, Castaldi, Alfred Alessandrescu, George Georgescu, Ionel Perlea, Mihail Jora, precum şi întreaga pleiadă de virtuoşi români ca Cella Delavrancea, Teophil Demetriescu, C. C. Nottara, George Boskoff, Aurelia Cionca, Nadia Chebap, Clara Haskil, Grigoraş Dinicu etc. aci şi-au aflat fie debutul, fie consacrarea artistică. Medalioanele muzicale (pe compozitori, pe şcoli, pe epoci, pe genuri muzicale), neuitatul ciclu istoric al literaturii viorii susţinut de Enescu-Dinicu, au ilustrat pasul hotărîtor al orchestrei Ministerului Instrucţiunii Publice spre educaţia estetică a publicului, spre atragerea unui nou auditor în sala de concert. Privită în ansamblu, etapa istorică 1906—1920 a însemnat cimentarea formaţiei pe plan artistic naţional, însuşirea unei preţioase experienţe muzicale (prin echilibrarea repertoriului universal şi lărgirea repertoriului autohton). Dimitrie Dinicu care a condus Filarmonica pînă în 1920, cînd i-a urmat George Enescu, poate fi socotit un animator devotat cauzei şcolii muzicale româneşti, superior în multe privinţe precursorului său Eduard Wachmann.

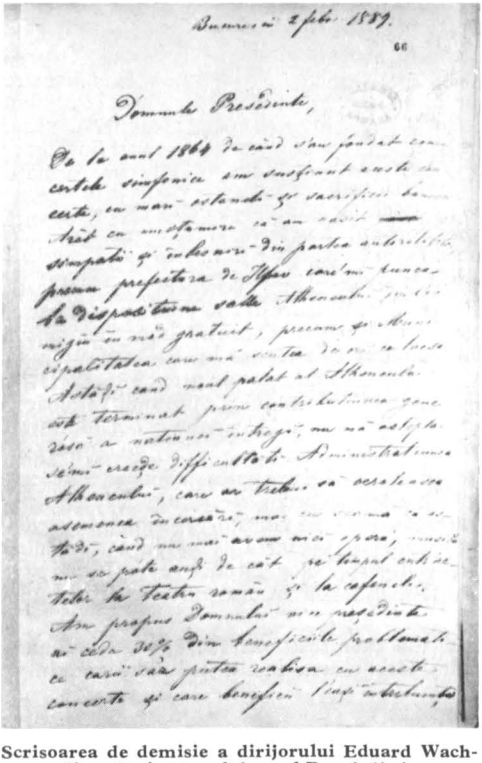
Cea de-a treia etapă din biografia Filarmonicii a stat sub atenta şi energica îndrumare a maestrului George Georgescu (1887—1964). Dirijor înnăscut, posesor al unei gestici sobre, plastice, comunicative, dublat de o cuceritoare şi tinerească energie, George Georgescu a împrumutat Filarmonicii trăsăturile unui ansamblu de înalt profesionalism. Exigenţa sa artistică a contribuit simţitor la deplina închegare a colectivului instrumental, la afirmarea crescîndă a formaţiei pe plan european. Capitala României a devenit după 1930 un centru prestigios în lumea muzicală tocmai datorită Filarmonicii. Oaspeţii străini — dintre care nu putem omite pe compozitorii Igor Stravinski, Vincent D'Indy, Béla Bartók, Maurice Ravel, Karol Szymanovski, Alfredo Casella, Pancio Vladigherov şi pe virtuozii Pablo Casals, Jacques Thibaud, Wilhelm Kempff, Walter Gieseking, Alfred Cortot, Enrico Mainardi, Arthur Rubinstein, Claudio Arrau — au stimulat vizibil viaţa noastră artistică, dar totdeodată au introdus în circuitul mişcării muzicale internaţionale formaţia şi interpreţii români. Dirijorii cei mai consacraţi ai timpului (Felix Weingartner, Ernest Ansermet, Clemens Krauss, Carl Boehm, Herman Scherchen, Herbert von Karajan, Bernardino Molinari, Václav Talich) au poposit la Bucureşti, iar unii au inclus în repertoriul lor lucrări şi chiar programe întregi de muzică românească. Schimbul intens cu străinătatea a înlesnit afirmarea tinerilor intrepreţi români (Ionel Perlea, Dinu Lipatti, Lola Bobescu, Theodor Rogalski, Virgil Pop, Constantin Bobescu, Sandu Albu, Silvia Şerbescu, Maria Fotino), precum şi consacrarea unor artişti aflaţi în perioada maturităţii (George Enescu, George Georgescu, Egizzio Massini, Clara Haskil, Teophil Demetriescu). Recunoaşterea oarecum locală a valorii internaţionale a Filarmonicii noastre nu era suficientă chiar pentru cercurile specialiştilor. Confruntarea vie, directă, cu celelalte ansambluri simfonice de peste hotare devenise către mijlocul veacului al XX-lea o necesitate. Turneul orchestrei

https://biblioteca-digitala.ro

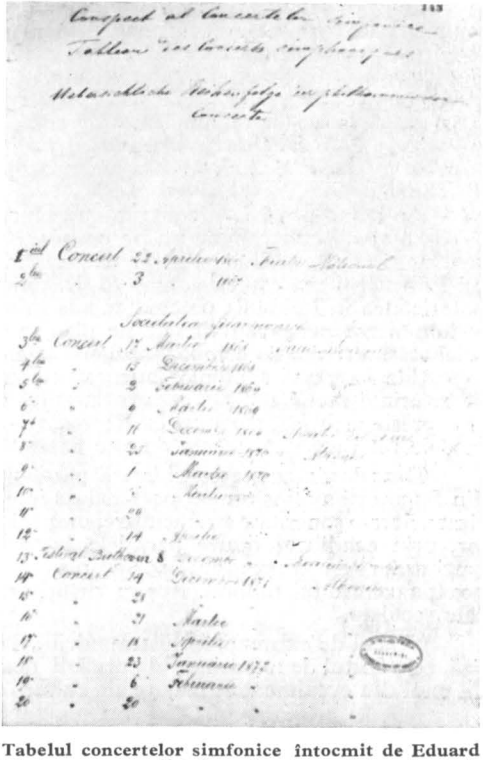
Lista membrilor fondatori ai „Societății Filarmonica Română“ din 29 aprilie 1868.



Memoriul lui Eduard Wachmann pentru obținerea unei subvenții de stat (1868) necesară orchestrei permanente.



Scrisoarea de demisie a dirijorului Eduard Wachmann din „Societatea Atheneul Român“, în urma fixării unei chirii exagerate a noii săli de concerte.



Tabelul concertelor simfonice întocmit de Eduard Wachmann cu prilejul semicentenarului orchestrei.

https://biblioteca-digitala.ro

întreprins în Germania, Austria, Cehoslovacia, Bulgaria, a deschis drumul cunoașterii formației românești, justificînd — prin succesul real al concertelor — încrederea acordată Filarmonicii și nevoia unei prezențe statornice în competiția marilor ansambluri. Este tocmai etapa pe care Filarmonica „George Enescu" a realizat-o în ultimul sfert de veac.

După cel de-al doilea război mondial, Filarmonica de Stat a devenit — alături de celelalte instituții artistice — un organism de culturalizare multilaterală a maselor, un factor hotărîtor în susținerea și promovarea creației contemporane românești în țară și peste hotare. Adăugîndu-i-se după 1950 un cor academic, un grup de soliști-concertiști, un cvartet vocal, un lectorat muzical, precum și orchestra de muzică populară „Barbu Lăutarul", Filarmonica „George Enescu" din București (denumire acordată în anul 1955 printr-o Hotărîre guvernamentală în semn de omagiu și de prețuire a celui care a vegheat la afirmarea formației) s-a transformat într-un veritabil „combinat muzical". S-a împlinit și visul generațiilor de odinioară de a dispune de un local propriu de repetiții și concerte corespunzător rolului major în educația estetică a publicului larg, prin atribuirea somptuosului Palat al Ateneului Român, una din cele mai reușite săli de concert din lume și totodată un monument de arhitectură clasică al Capitalei, ca sediu permanent al instituției.

Tribună de lansare a talentelor componistice și interpretative, Filarmonica „George Enescu" și-a creat o faimă din promovarea primelor audiții, din programarea celor mai tineri dirijori și soliști români. Fiecare program de concert va include o lucrare originală. Astfel, se afirmă cea mai puternică generație de muzicieni români de la dirijorii Mircea Basarab, Mihai Brediceanu, Mircea Popa, Constantin Bugeanu, Nicolae Boboc, Mircea Cristescu, Paul Popescu, Ion Baciu pînă la compozitorii Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Gheorghe Dumitrescu, Theodor Rogalski, Tudor Ciortea, Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, Dumitru Capoianu, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Liviu Glodeanu. Alături de noua generație, un aport considerabil la afirmarea școlii muzicale naționale l-au adus maeștrii trecuți de vîrsta „majoratului", ca: Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, George Georgescu, Egizzio Massini, Antonin Ciolan, Alfred Alessandrescu, Marțian Negrea, Sigismund Toduță, Zeno Vancea.

Arta interpretativă a cunoscut o veritabilă competiție artistică din sînul căreia au apărut remarcabile personalități ca: Vasile Jianu, Radu Aldulescu, Valentin Gheorghiu, Ion Voicu, Mihai Constantinescu, Corneliu Gheorghiu, Sofia Cosma, Ștefan Gheorghiu ș.a.

Prezența vie a corului și soliștilor în programele Filarmonicii a determinat o radicală îmbogățire a repertoriului. Pe lîngă partiturile de muzică contemporană, utilizînd cele mai noi tehnici și mijloace de expresie artistică, s-au impus capodoperele vocal-simfonice ale repertoriului preclasic și clasic universal.

După o fructuoasă etapă de acumulare a unei prețioase experiențe (1944—1955), după o împrospătare a cadrelor cu elemente de înaltă pregătire profesională pregătite în conservatoare, Filarmonica „George Enescu" a trecut la confruntările internaționale: festivalurile muzicale George Enescu și turneele peste hotare. În aceste competiții hotărîtoare pentru impunerea artei noastre interpretative, orchestra s-a dovedit un „ambasador" de înaltă competență profesională. Publicul și presa de specialitate din Franța, Italia, U.R.S.S., Austria, R. D. Germană, Anglia, Grecia, Iugoslavia, Polonia, Cehoslovacia, Suedia, Finlanda, Ungaria, Turcia etc. au recunoscut în Filarmonica „George Enescu" o formație de prim rang, comparabilă cu cele mai ilustre formații din lume.

Aruncînd o privire de ansamblu asupra activității depuse de-a lungul unui veac de existență a Filarmonicii bucureștene nu putem trece prea ușor peste cîteva aspecte semnificative. Publicul românesc a cunoscut îndeaproape și a îndrăgit creația lui Richard Wagner într-o vreme cînd autorul lui Lohengrin era contestat dincolo de hotarele Germaniei. Un alt compozitor care și-a dobîndit notorietatea în România pe cînd se afla în anonimat, Filarmonica bucureșteană contribuind astfel la impunerea personalității sale pe plan mondial, a fost Jan Sibelius. Datorită unor fructuoase colaborări artistice cu compozitorul și a unei remarcabile tălmăciri a lucrărilor lui Richard Strauss, execuțiile formației simfonice bucureștene au devenit notorii, situîndu-se printre interpretările de referință mondială. De asemenea, stilul enescian și-a găsit în Filarmonică suprema înțelegere și expresie artistică, partituri ca *Rapsodia I-a*, *Suita I-a pentru orchestră* și *Simfonia I-a* rămînînd modele pînă azi neîntrecute de alte ansambluri simfonice.

Dincolo de aceste considerații particulare se poate afirma că Filarmonica „George Enescu" din București a atins un stil personal de interpretare față de celelalte orchestre românești, caracterizat printr-o sonoritate strălucitoare, limpede, cristalină, atrăgătoare prin vibrato-ul amplu al coardelor, prin echilibrul dintre partidele instrumentale, prin patosul, vigoarea și căldura tălmăcirii partiturilor de intens dramatism, prin mobilitatea redării sistemelor ritmice complexe, prin bogăția coloritului timbral. Aceste virtuți artistice rămîn fără îndoială fructul unei tradiții muzicale seculare.

Veacul de existență al Filarmonicii „George Enescu" din București semnează, în ultimă analiză, certificatul de maturitate al mișcării noastre muzicale, sărbătoarea instituției identificîndu-se cu unul din evenimentele majore ale culturii românești.

https://biblioteca-digitala.ro

ION ȘI SOFRONIE ZUGRAVII MĂNĂSTIRII SUCEVIȚA, PICTORI DE ICOANE

ALEXANDRU EFREMOV

Fig. 1. Isus.

Fig. 2. Maica Domnului.

Printre puținele opere de artă ale fostei mănăstiri Pîngărați, ce ne-au parvenit, se remarcă un număr mic de icoane dintre care cîteva constituie obiectul studiului de față.

Cele șase icoane se află la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România din București (una), muzeul mănăstirii Bistrița-Neamț (trei), și în biserica de sus a fostei mănăstiri Pîngărați (două). Trei dintre aceste icoane nu constituie un tot unitar din punct de vedere al concepției și facturii care ar presupune același atelier și aceeași epocă, spre deosebire de celelalte trei icoane care sînt evident opera aceluiași pictor.

Din ultimul grup de care ne ocupăm fac parte icoanele reprezentînd pe *Isus pe tron* (foto nr. 1) și *Maica Domnului pe tron cu Isus copil*[1] (foto nr. 2), (ambele aflate azi în catul de sus al

[1] N. Iorga: *Vechea artă românească în ținutul Neamțului* în B.C.M.I. 1939, anul XXXIII, fasc. 99, p. 14, foto 9 și 12. Al. Efremov: *Două icoane din prima jumătate a secolului XVII* în „Revista Muzeelor", nr. 2 din 1968, p. 139–142.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

bisericii din mănăstirea Pîngăraţi), precum şi cea care-l reprezintă pe Sf. Gheorghe [2] (foto nr. 3) (astăzi păstrată la Muzeul mănăstirii Bistriţa-Neamţ).

Icoanele au făcut parte fără îndoială din cinul „împărătesc" al tîmplei din biserica mănăstirii Pîngăraţi. În sprijinul acestei afirmaţii vin: pe de o parte iconografia lor specifică unei asemenea destinaţii, iar pe de altă parte dimensiunile lor (în ordinea în care au fost citate): 79,8 × 55,1 × 3,5 cm; 80 × 55 × 4 cm; 80 × 35,5 × 2 cm. Suportul stratului pictural al acestui grup de icoane este format din blaturi din lemn de tei, cîte unul pentru fiecare lucrare, fără să fie întărit pe spate cu traverse (şipci). Spatele lemnului a fost acoperit cu o preparaţie de ghips şi clei, iar pe faţă, suportul a fost acoperit cu pelicule succesive de grund, de o bună calitate, în strat destul de gros (cca 1 mm), care face o priză puternică cu lemnul, formînd un excelent suport pentru stratul pictural.

Ancadramentul icoanelor este format din baghete tăiate din grosimea panoului sculptat în formă de funie răsucită, stucată şi aurită. Dacă la icoana Sf. Gheorghe există pe margini o singură baghetă în funie răsucită, celelalte două icoane, din cauza unor exigenţe de ordin iconografic, au pe laturile de sus şi jos cîte o singură baghetă, în timp ce lateral au cîte două paralele, formînd între ele un spaţiu lat de 9 cm, în care sînt plasate semifigurile a doisprezece apostoli şi evanghelişti (icoana cu Isus) şi a doisprezece profeţi (icoana cu Maica Domnului).

Fondul celor trei icoane de pe care se desprind figurile personajelor principale este ocru-galben, iar baghetele în formă de funie răsucită sînt aurite. În spaţiile laterale ale celor două icoane împărăteşti, semifigurile sfinţilor se detaşează pe un fond de foiţă de aur cu aureolele marcate prin incizii şi conturate cu o dungă roşie ca la Sf. Gheorghe, în timp ce nimburile care încununează capetele lui Isus pe tron, al Maicii Domnului şi al lui Isus copil din braţele sale sînt şi ele aurite dar, marcînd importanţa personajelor, prezintă un relief destul de pronunţat din lemn acoperit cu stuc în care s-a modelat un ornament floral stilizat.

Inscripţiile sînt făcute cu negru în limba slavonă cu prescurtările tradiţionale, indicînd numele fiecărui personaj. Literele sînt destul de alungite, frumos realizate, cu un duct precis, trădînd o mare siguranţă în caligrafia lor.

Tronurile — ele ocupă un spaţiu însemnat în compoziţie — pe care sînt aşezaţi Isus şi Maica Domnului, sînt de mari dimensiuni, cu spătare înalte. Construite şi ornamentate simplu, linia dreaptă fiind net dominantă, ele constituie de fapt petele de culoare de pe care se detaşează siluetele celor două personaje. Singurele curbe din acest fundal sînt pernele roşii şi albastre, cîte două pe fiecare tron.

Îmbrăcămintea este cea tradiţională pentru personajele înfăţişate în asemenea icoane. Realizarea picturală a hainelor este largă şi în acelaşi timp minuţioasă. Faldurile sînt astfel redate încît se simte sub ele forma corpului uman, deoarece artistul a îmbinat cu abilitate linia curbă cu cea dreaptă, astfel că desenul în cele trei icoane nu suferă de rigiditatea şi convenţionalismul cu care sîntem obişnuiţi în astfel de cazuri.

Carnaţia este realizată cu o mare fineţe. Iluzia volumelor este dobîndită prin valoraţia unor straturi de culoare succesive, străvezii de la închis spre deschis, de la brun-verzui al umbrelor la ocru deschis cu nuanţe roz în părţile luminate. Aceste treceri nu sînt violente, ci treptate, line. Luminile nu sînt puse cu libertatea unor accente temperamentale, ci sînt caligrafiate, bine gîndite şi puse cu o mînă sigură.

Coloritul viu, în care predomină roşul şi albastrul, precum şi figurile zvelte, elegante ale personajelor conferă acestui grup de icoane un aspect sărbătoresc, cu un netăgăduit efect artistic-decorativ. Atitudinea fiecărui personaj, gestica şi expresia feţelor, atrag în mod deosebit atenţia. Atitudinile ferme, liniştite, mişcările sigure, calme, ovalul prelung al feţelor cu nasul drept, ochi apropiaţi şi gura mică, proprii tuturor figurilor din cele trei icoane, nu împiedică ca fiecare dintre ele să exprime sentimente diferite.

Analizînd concepţia, iconografia, stilul şi tehnica celor trei icoane, ne permitem să tragem anumite concluzii cu privire la datarea lor.

Concepţia decorativă, apariţia unor semifiguri de sfinţi pe ramele laterale, folosirea raţională a aurului, calitatea preparării suportului, grundului şi culorilor, sînt argumente care pledează pentru datarea lor în a doua jumătate a secolului XVI. Însă, paralel cu aceasta, observăm alte elemente pe care nu le întîlnim în pictura icoanelor decît mai tîrziu, în secolul XVII. Ne referim la alungirea figurilor, cu capul mic, la eleganţa puţin efeminată a siluetelor, la o expresie mai puţin severă a feţelor şi în sfîrşit la folosirea ornamentului marginal în formă de funie împletită, la nimburile în relief ornamentate floral. Tot aici este necesar să amintim de influenţa icoanelor ruseşti, care este mai vădită la icoana Sf. Gheorghe. Îmbinarea fericită, fără exagerări, a trăsăturilor şi elementelor specifice atît secolului XVI cît şi ale celor din veacul următor, ne permite deocamdată să credem că au fost create într-o epocă de tranziţie adică în prima jumătate a secolului XVII.

Pentru a stabili o datare mai precisă s-a recurs la un studiu comparativ mai larg, care ne-a dus la constatări interesante.

---

[2] N. Iorga: *Idem*, p. 13, foto nr. 5; „Catalog Romanian Art Treasures", Londra, 1965–1966, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 3. Icoană Sf. Gheorghe.

Fig. 4. Icoană Sf. Dimitrie

Cercetînd un număr destul de mare de icoane din regiunea Neamţului şi nordul Moldovei şi negăsind contingenţe concludente, am recurs la modul de studiere comparativ a grupului de icoane de care ne ocupăm cu pictura murală, ajungînd astfel nu numai la o datare mai exactă ci şi la posibilitatea de a-l încadra pe creatorul lor într-un anume grup artistic.

Înainte însă de a desfăşura şi argumenta afirmaţiile noastre de mai sus, considerăm că este necesar să aducem o precizare. În articolul său intitulat „Veche artă românească în ţinutul Neamţului", Nicolae Iorga pomeneşte şi dă fotografia unei icoane reprezentîndu-l pe Sf. Dimitrie (pag. 13) (foto nr. 6), incontestabil icoana pereche cu cea a Sf. Gheorghe aflată azi la Muzeul mănăstirii Bistriţa-Neamţ. Pe de altă parte în clişoteca Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România se păstrează un clişeu (nr. 7 272) de la Comisia Monumentelor Istorice care redă icoana Sf. Dimitrie fotografiată alături de cea a Maicii Domnului de la Pîngăraţi (foto nr. 4). Deci, în 1939, anul

https://biblioteca-digitala.ro

publicării articolului lui Nicolae Iorga, din vechea tîmplă a mănăstirii Pîngăraţi se păstrau patru icoane din cinul împărătesc. Astăzi această icoană este dispărută, sau cel puţin acum nu cunoaştem locul unde se păstrează. Datorită faptului că iconografia, concepţia şi stilul celor trei icoane ne permiteau să le datăm în prima jumătate a secolului XVII, atenţia noastră s-a îndreptat spre monumentele pictate din această perioadă. Pictura murală a bisericii Sucevița, prin analogiile pe care le prezintă cu grupul nostru de icoane se pretează cel mai bine la comparaţie.

Este suficient de exemplu să comparăm icoana Sf. Gheorghe şi cea dispărută a Sf. Dimitrie cu al şaselea registru (expus în jos) ce reprezintă pe sfinţii mucenici pe absida principală a bisericii mănăstirii Sucevița [3], ca asemănarea să apară evidentă: aceeaşi concepţie în arhitectonica figurilor, aceeaşi elansare a siluetelor elegante şi aceeaşi tendinţă de efeminare, aceleaşi proporţii, aceeaşi tratare a veşmintelor şi feţelor.

Pentru a susţine afirmaţiile noastre de mai sus, pentru a le argumenta, este necesar să adîncim studiul comparativ. Am întîlnit însă o dificultate destul de mare în alegerea elementelor susceptibile de a fi comparate, deoarece atît pictura exterioară, cît şi cea interioară a bisericii Sucevița oferă la fiecare pas asemănări izbitoare cu icoanele noastre.

Astfel, în registrele doi şi trei (de sus) ale picturii exterioare pe absida principală (fig. nr. 5) vom vedea asemănarea în ceea ce priveşte proporţiile, concepţia feţelor, tratarea mantiilor îngerilor ce se îndreaptă spre Isus Emanuel, cu cei doi sfinţi militari din icoanele noastre. Tot aici este cazul să atragem atenţia asupra analogiilor în ceea ce priveşte icoana Maicii Domnului şi Fecioara cu Pruncul pe tron din registrul cu profeţii din pictura murală (fig. nr. 6). Asemănările merg atît de departe, încît uneori sîntem puşi în faţa unor identităţi. Un exemplu de acest fel îl constituie asemănarea flagrantă a tratării mantiilor celor doi sfinţi militari din icoane cu cea a numeroaselor personaje din pictura murală (vezi fig. nr. 6, precum şi numeroase reproduceri din monografia citată a Suceviţei, de exemplu fig. N 41, 55, 71—74, 134) şi alte analogii, ne referim în cazul de faţă la desenul căptuşit cu un material ornamentat geometric, cu un motiv de pătrate mici înscrise în altele mai mari cu colţurile unite prin linii care formează pe orizontală şi verticală un şir continuu, acoperind întreaga suprafaţă. Acelaşi desen îl întîlnim la căptuşeala mantiilor mai multor personaje din pictura murală, dar ne vom limita la un singur exemplu convingător — cea a „filozofului Goliud" din frumoasa friză a filozofilor din compoziţia Arborele lui Ieseu de pe peretele sudic al bisericii. Este foarte utilă comparaţia celor doi sfinţi din icoane cu sfinţii militari din primul registru de jos al exonartextului în interior. Cu toate că la fiecare din ei am putea găsi suficiente analogii cu icoanele noastre, ne limităm numai la figura Sf. Gheorghe ce se află pe peretele nordic (fig. nr. 7). Cu toate că Sf. Gheorghe din icoană este redat static, iar cel din pictura murală în mişcare (ca de altfel toţi ceilalţi sfinţi militari), fapt care presupune în mod firesc anumite diferenţe, totuşi asemănările dintre cele două reprezentări sînt izbitoare atît în ceea ce priveşte costumul (ne referim la încălţăminte, tunică, mînecile, felul de a înnoda mantia), cît şi concepţia figurii în general (ne referim la proporţii, anatomie, realizarea buclelor părului, a feţei cu nasul drept şi subţire, cu nări umflate, a gurii mici, a urechilor şi în special a degetelor mîinilor tratate la fel).

Ar fi poate firesc să încercăm aici să facem o paralelă între icoana Sf. Gheorghe şi cele optsprezece scene din pronaosul bisericii, care ilustrează viaţa sfîntului [4]. Studiind problema sub acest aspect şi constatînd că analogiile existente şi similitudinile nu aduc nimic nou faţă de cele despre care am vorbit mai sus, am renunţat la prezentarea lor pentru a nu supraîncărca textul.

Dacă pentru icoana ce-l reprezintă pe Isus nu am găsit în pictura murală a Suceviţei decît analogii de concepţie şi de stil de ordinul generalului [5], care confirmă o strînsă înrudire, în schimb icoana ce reprezintă pe Maica Domnului pe tron cu Isus copil în braţe, şi-a găsit o soră geamănă în imaginea „Glorificarea Maicii Domnului" din timpanul peretelui de vest al naosului. Este suficient să alăturăm cele două imagini pentru a ne da seama că avem în faţă două creaţii mai mult decît asemănătoare. Lăsînd la o parte analogiile evidente în ceea ce priveşte concepţia şi factura, desenul drapajului (de exemplu cutele maphorionului sînt aproape identice), să ne oprim o clipă atenţia asupra feţei şi mîinilor Maicii Domnului. În ambele cazuri avem acelaşi tip fizionomic: ovalul prelung, nasul drept şi subţire, cu nări umflate, ochii şi gura mică, sprîncene arcuite etc. Mîna stîngă subţire şi prelungă pusă protector pe umărul lui Isus, are în ambele cazuri degetul arătător puţin depărtat [6]. Diferenţa de expresie a feţelor se datoreşte în mare parte iconografiei care prezintă pe Maica Domnului în două contexte deosebite, conferindu-i două simboluri diferite.

Culorile folosite atît în icoane cît şi în pictura murală, destul de restrînse ca număr, sînt vii, luminoase, nenuanţate, puse în pete mari, avînd o funcţie decorativă în realizarea veşmintelor, ocrul carnaţiei neputînd constitui un termen de comparaţie, fiind în toate cazurile la fel. Dar, dacă

[3] Vezi reproducerile în volumul M.A. Muzicescu şi M. Berza: „ M-rea Sucevița " Buc. 1958, fig. nr. 33, 35, 37, 38, 50, 51, 57, 58.

[4] M.A. Muzicescu şi M. Berza: „ Mănăstirea Sucevița ", Buc. 1958, p. 125.

[5] Indicăm mai jos cîteva scene din pictura murală în care sînt văzdite asemănările de ordin stilistic: *Botezul* pe bolta exonartextului; Isus din *Judecata din urmă* de pe peretele estic al exonartextului; *Schimbarea la faţă* din sinaxar — peretele nordic al pronaosului; *Geneza* din absida nordică a naosului; cîteva scene din *Acatistul Maicii Domnului* din altar.

[6] Considerînd că pentru susţinerea tezei noastre este suficientă analizarea unui singur caz grăitor, nu am continuat cu exemple care se pot multiplica la nesfîrşit. De exemplu: *Maica Domnului cu Isus în braţe* înconjurată de îngeri din pronaos — peretele sudic; în cîteva scene din „ Acatist " din altar.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 5. Fragment de frescă exterioară — absida centrală.

despre desenul icoanelor şi „frescelor" s-au spus, şi se pot spune încă multe lucruri, se pot face comparaţii şi găsi numeroase identităţi, în ceea ce priveşte cromatica, analiza comparativă nu poate merge prea departe în cazul nostru, deoarece intervin o seamă de factori care fac incompatibil un asemenea studiu. Ne referim în primul rînd la deosebirile fireşti de tehnică picturală izvorîte din natura diferită a suportului, a liantului, precum şi a peliculei transparente protectoare, care duc la modificări de nuanţe şi chiar de tonalitate. Un alt obstacol îl constituie iconografia, ale cărei legi fixează culoarea veşmintelor în special la sfinţii care se află în vîrful ierarhiei, aşa cum este cazul nostru, şi deci comparaţiile nu ar constitui argumente concludente.

Cum credem că exemplele comparative pe care le-am prezentat sînt suficiente şi convingătoare, ne permitem să facem anumite afirmaţii.

Icoanele Isus, Maica Domnului cu Pruncul, Sf. Gheorghe şi Sf. Dimitrie de la Mănăstirea Pîngăraţi sînt indiscutabil opera unui pictor care a participat la zugrăvirea Suceviţei. Avînd în vedere însă că analogiile şi identităţile semnalate indică acele părţi din pictura murală care sînt mai bine realizate (Filozofii din Arborele lui Ieseu, Glorificarea Fecioarei, Cortul Mărturisirii etc.) şi apar atît în pictura exterioară, cît şi în cea interioară la loc de cinste (absida principală, naos, altar etc.) conferindu-li-se în acelaşi timp o semnificaţie simbolică majoră, ne permitem să afirmăm că realizatorul icoanelor noastre a fost unul dintre principalii coautori ai ansamblului pictural. În consecinţă, creatorul icoanelor împărăteşti de la mănăstirea Pîngăraţi nu poate fi altul decît Ion Zugravul sau fratele său Sofronie [7], rămînînd posibilitatea ca cei doi fraţi pictori să fi conlucrat şi la zugrăvirea icoanelor aşa cum au făcut-o în pictura murală [8].

Datarea grupului nostru de icoane este şi ea în funcţie de pictura murală a Sucevitei, de stabilirea anului în care a fost realizată. Nu este cazul să prezentăm aici „istoricul" datării ansamblului pictural al Sucevitei [9].

În consecinţă, presupunem că icoanele împărăteşti de la mănăstirea Pîngăraţi au fost create imediat după terminarea picturii murale (22 iulie) conform datării lui V. Brătulescu bazată pe o inscripţie contemporană [10].

★

[7] V. Brătulescu: *Pictura Sucevitei şi datarea ei* în „Mitropolia Moldovei şi Sucevei" nr. 5—6, 1964, p. 206—228. Însemnarea slavonă de pe foaia liminară a tipicului scris în 1431 şi traducerea ei în care se vorbeşte de zugravi şi data la care s-a făcut însemnarea la p. 224. Punctul de vedere cu privire la zugravi a fost adoptat şi de M.A. Muzicescu în „Mănăstirea Sucevita", Ed. Meridiane, 1965, p. 17.

[8] În articolul lui V. Brătulescu citat mai sus, la p. 224, nota 35 este citat un articol aparţinînd lui V. Brătulescu şi I. Jufu:... *Zugravii Mănăstirii Sucevita*, dar nu se indică nici numărul revistei, nici anul. Cercetînd colecţia revistei indicate pe anii 1962—1964, nu am găsit articolul citat.

[9] S. Ulea: *Datarea ansamblului de pictură de la Sucevita*, în „Omagiu lui George Oprescu", Ed. Acad. R.P.R., Buc. 1961, p. 561—565; adoptată de M.A. Muzicescu în „Mănăstirea Sucevita" Ed. Meridiane, 1965, p. 23.

[10] V. Brătulescu: *Pictura Sucevitei şi datarea ei* în „Mitropolia Moldovei şi Sucevei" nr. 5—6, 1964, p. 206—228.

https://biblioteca-digitala.ro

Identificarea meşterilor zugravi şi datarea icoanelor împărăteşti din biserica mănăstirii Pîngăraţi [11] ne conduc în mod firesc la unele concluzii de ordin general.

Constatarea faptului că realizatorii picturii murale de la Sucevița au fost în acelaşi timp şi excelenţi pictori de icoane constituie nu numai un argument, un exemplu faptic convingător în sprijinul afirmaţiilor ipotetice, intuitive, emise de cercetători cu privire la influenţa reciprocă a acestor genuri de pictură cel puţin pentru Moldova acestei epoci, ci ne indică calea, filiera, pe care se transmiteau concepţiile pictorilor monumentalişti celor ce practicau pictura de „şevalet" şi invers.

Pentru cercetătorii icoanelor moldoveneşti se mai desprinde un aspect interesant. Se constată că nimburile în relief ornamentat şi baghetele în formă de funie răsucită, care după legi nescrise constituiau elemente ce apar în icoane spre mijlocul veacului XVII, sînt folosite chiar la sfîrşitul secolului XVI.

Mai mult chiar, judecînd după tehnica execuţiei, acurateţea şi finisajul manoperei, ce presupun o practică mai îndelungată dacă nu chiar o tradiţie, ne permitem să credem că acest gen de ornament apare la icoanele moldoveneşti încă în a doua jumătate a secolului XVI. Aceste constatări vor permite să vedem sub un nou unghi un număr însemnat de icoane din Bucovina şi nordul Moldovei.

РЕЗЮМЕ

Вследствие обширного, основанного на документации, исследования, автор доказывает, что три иконы, принадлежавшие монастырю Пынгэрац, являются произведениями Иона и Софрония, которыми был расписан и монастырь Сучевица (1596).

RÉSUMÉ

L'auteur démontre, à base d'une ample étude comparative, que les trois icônes provenant du monastère de Pîngăraţi, dont il s'occupe, sont l'œuvre de Ion et Sofronie qui ont peint, de même, le monastère de Sucevița (1596).

[11] Ar exista poate suficiente motive pentru a emite ipoteza că iniţial acest grup de icoane a fost realizat chiar pentru tîmpla Suceviţei, dar această problemă rămîne deocamdată nerezolvată.

Fig. 6. Maica Domnului, M-rea Sucevița, (frescă).

Fig. 7. Sf. Gheorghe, M-rea Sucevița, (frescă).

https://biblioteca-digitala.ro

ORGANIZAREA ACTIVITĂȚII MUZEISTICE LA BUCUREȘTI ÎN ANUL 1864

IOANA CRISTACHE-PANAIT și PANAIT I. PANAIT

Începuturile muzeografiei la București se profilează în primele decade ale secolului al XIX-lea în cadrul importantelor prefaceri economice și social-politice care aveau loc în țările românești. Procesul relativ lent de descompunere a relațiilor feudale în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea înregistrează în primele decenii ale veacului următor un ritm accelerat, cu repercusiuni evidente nu numai în structura economică, ci și în concepția diferitelor pături și clase sociale. Este perioada în care întreaga Europă freamătă de lupta popoarelor animate de dorința realizării lor naționale. În acest context, valoarea lucrurilor materiale și spirituale antice capătă dimensiuni impresionante [1]. În Țara Românească, ca de altfel și în Moldova și Transilvania, deceniile 3—4 ale veacului al XIX-lea înregistrează preocuparea unui grup tot mai numeros de oameni pentru descoperirea vestigiilor istorice, precum și pentru selecționarea exemplarelor rarisime aparținînd faunei și florei indigene.

Din aceste strădanii iau ființă o serie de colecții particulare, deseori cu un conținut mixt. Activitatea marelui ban Mihalache Ghica, a lui Nicolae N. Mavros, a lui Cezar Bolliac, D. Pappazoglu, Alex. Filipescu, Vladimir de Blarenberg, toți locuitori ai Capitalei, a făcut ca aici să se strîngă cele mai numeroase și mai valoroase piese istorice din Țara Românească, cunoscute atunci. Activitatea de colecționare a creat una din premisele de seamă ale înființării instituțiilor muzeale.

Începutul muzeografiei românești are loc în cel de-al IV-lea deceniu al secolului al XIX-lea, o dată cu constituirea Muzeului Istorico-Natural din Iași, cu înființarea Muzeului Național din București, cu amplele dezbateri ale lui George Barițiu [2] încununate cu organizarea muzeului de pe lîngă Liceul din Blaj. Prima instituție muzeală din București s-a constituit datorită inițiativei banului M. Ghica, în anul 1834 pe lîngă Colegiul Sf. Sava. Scopul acestei instituții era *„de a se aduna într-însul mai întîi obiectele de istorie naturală și de antichități cîte se găsesc în Țara Românească, apoi după vreme să se adauge și alte obiecte de prin deosebite țări"* [3]. Mihalache Ghica a fost primul însemnat donator de obiecte antice și piese numismatice, materiale ce vor constitui nucleul fondului muzeistic din București [4]. În decursul următoarelor trei decenii, Muzeul Național a înregistrat o continuă dezvoltare atît în ceea ce privește patrimoniul cît și în problemele organizatorice, și în raporturile cu muzeele din străinătate ș.a. [5]. Avînd în fruntea sa o perioadă îndelungată pe un pasionat naturalist—prof. K. Wallstein — muzeul a acordat de la început o atenție sporită științelor naturii [6]. Colecționarea și conservarea pieselor faunistice era preocuparea de seamă a personalului muzeistic, iar schimburile cu muzeele din Viena, Wietemberg, Turin și Genova se făceau prin trimiterea de aici sau primirea de colecții de păsări, pești ș.a. Dar însemnatele descoperiri arheologice ce se făceau în întreaga țară atît întîmplător, cît și organizat, aveau să se repercuteze și asupra activității Muzeului Național. Conform norme-

[1] Radu Vulpe, *Muzeul Național de antichități* în „Boabe de grîu" I (1930) nr. 3, p. 133.

[2] V. Netea, *Inițiative și realizări muzeografice românești în Transilvania pînă la 1918*, în „Revista Muzeelor", an II (1965), nr. 1, p. 39.

[3] Arh. Stat Buc. Minist. Instr. dos. 1515/1846 f. 1.

[4] Ion C. Filitti, „Domniile române sub Regulamentul Organic", Buc. 1915, p. 226.

[5] Ioana Cristache-Panait și P.I. Panait, *Începuturile muzeografiei la București*, în „Revista Muzeelor", an III (1966), nr. 1.

[6] Dorin Popescu, *Le centenaire du Musée National des antiquités* în „Dacia" NS VIII/1964, p. 42.

https://biblioteca-digitala.ro

lor în vigoare, toate tezaurele formate din monede, piese de aur, argint sau bronz trebuiau anunțate organelor de stat care le încredințau muzeului. O bogată corespondență către Eforia Școalelor, de care era pendinte Muzeul Național, cuprinde informații asupra descoperirilor de la Pietroasa (jud. Buzău), Runcul (jud. Argeș), Teascu (jud. Dolj), Orăștie (Ilfov), Curtea de Argeș, Cîmpulung ș. a. [7], tezaure care au îmbogățit colecțiile muzeului. Interesul pentru vestigiile antice era întreținut și prin articolele ziarului „Muzeul Național" în care, sub titlurile de „Antichități pământești", sau „Suveniri istorice și arheologice" erau comentate săpăturile din sudul Olteniei ale banului Mihalache Ghica și ale tînărului arheolog Vladimir de Blarenberg [8].

În cel de-al șaptelea deceniu al secolului al XIX-lea, preocuparea pentru descoperirea și salvarea obiectelor istorice impune lungi deplasări de studiu subvenționate de Ministerul Instrucțiunii și Cultelor. Sînt vizitate vechi castre, cetăți și mănăstiri, se întocmesc desene la fața locului, sînt transportate la Muzeul Național variate piese. Muzeul din București se impune atît pe plan național, cît și internațional. În colecțiile lui erau prezente obiecte privind științele naturii, istoria Țării Românești, artele plastice [9]. Instituția nu mai corespundea normelor după care fusese inițial creată. Germenii unor instituții muzeale specializate se manifestau tot mai evident. Încă din 1850 luase ființă Galeria de tablouri devenită, în 1864, Pinacoteca Statului, aflată sub conducerea lui Th. Aman. În 1859, simțindu-se *„trebuința de a forma Muzeul de antichități și numismatică"* [10], era cerut cu insistență în funcția de conservator în această direcție Cezar Bolliac.

Evenimentul hotărîtor în constituirea unui muzeu istoric avea să fie prilejuit însă de marea donație a lui Nicolae Mavros. La 22 ianuarie 1862, cunoscutul colecționar înainta Adunării Legislative a României o cerere prin care făcea cunoscut că donează, ca omagiu înfăptuirii Unirii, colecțiile sale de antichități. În primul rînd se aflau cele 4 000 de medalii și monede din țară și străinătate, apoi piesele numismatice medievale, statuile, basoreliefurile, vasele din metal și lut ars, unele *„mai puțin perfecționate dar prețioase fiind găsite în țară"* [11], pietrele de hotar, manuscrisele și tipăriturile.

Scopul acestei donații era *„instrucțiunea junimii române speranța viitorului"* după cum mărturisea însuși Nicolae Mavros. În cazul aprobării donației sale, colecționarul cerea permisiunea de a organiza colecțiile cu ajutorul unui conservator și de a transporta *„cîteva marmure"* ce se aflau în apropierea Capitalei.

Donația Mavros a constituit un exemplu și pentru ceilalți mari colecționari din București. La 21 februarie 1852 [12], Cezar Bolliac înainta Ministerului Instrucțiunii și Cultelor o cerere prin care se oferea să cedeze colecțiile sale *„adunate în decurs de 20 de ani"*. Donatorul menționa în acest act nu numai componența colecțiilor: monede romane, coloniale, românești, ci și starea lor de conservare. Era după părerea lui Bolliac un tezaur deosebit de valoros pentru istoria Daciei, pe care îl oferea Muzeului Național. Ulterior se vor adăuga donațiile lui D. Pappazoglu [13] și altele de mai mică importanță. Toată această variată gamă de strîngere de obiecte impunea în mod direct luarea unor măsuri organizatorice corespunzătoare.

La 5 februarie 1862 ministerul de resort înainta domnitorului Alexandru Ioan Cuza spre aprobare hotărîrea privind catalogarea colecțiilor Mavros cît și măsurile necesare *„pentru conservarea și sporirea Muzeului Național"* [14]. Se propunea instituirea unei comisii din care urmau să facă parte N. Mavros, George Beldiman, Ion Ghica, Dimitrie Sturdza, Mihail Kogălniceanu, A. T. Laurian, D. Berindei, Carol Ferreati, directorul muzeului, și Alex. Odobescu care *„să primească colecțiunea și să o clasifice în ordine și să chibzuiască pentru mobilatura necesară"*. Cererea este aprobată în cursul aceleiași luni de către domnitor.

La 15 februarie membrii comisiei erau înștiințați asupra însărcinării lor, lucrările urmînd să înceapă la 4 martie 1862.

Comisia înaintează la 15 mai 1862 un proiect de lege privind fondarea a două muzee: unul de arheologie și belle arte și altul de științe naturale și fizică. Apoi lucrările ei nu mai sînt cunoscute forului ministerial, fapt care determină pe Cristian Tell, în calitatea sa de ministru, să impulsioneze prin adresa din 20 februarie 1863 rezolvarea problemelor legate de spațiul, mobilierul și organizarea noilor instituții. Ca urmare, N. Mavros, președintele comisiei, și D. Berindei răspund Ministerului arătînd că, vizitînd localul nou atribuit muzeelor, acela din cadrul edificiului Universității, au constatat lipsa mobilierului necesar precum și faptul că spațiul rezervat nu era pregătit. Ei înștiințau Ministerul că *„atît catul de jos ce este destinat coloanelor cu inscripțiuni, statuilor grele și înființării de laborator de lucrări neapărate, care cat nu se află nici pardosit, cît și în catul de sus destinat după proiectul comisiunii a servi de muzeu pentru obiectele de arheologie și belle arte"* [15] nu corespund cerințelor. Ca urmare acestor demersuri, la 28 mai 1863, era încheiat contractul pentru mobilierul Muzeului Național, cu Johannes Untel din mahalaua Boteanu, care se angaja contra sumei de 45 154 lei să execute: 25 armoare pentru muzeul de numismatică,

[7] Arh. Stat Buc. Minist. Instr. dos. 6061/1838; dos. 4026/1854; dos. 3796/1857 ș.a.
[8] „ Muzeul Național " an I (1836), nr. 24; an II (1837), nr. 4,7,8, ș.a.
[9] Arh. Stat. București, Min. Instr. dos. 4026/1854, f. 431.
[10] Ibidem dos. 3794/1857, f. 9.
[11] Ibidem, dos. 3885/1857, f. 54, 54 v.
[12] Ibidem, dos. 3886/1857, f.4.
[13] D. Pappazoglu, „ Călăuza sau conducătorul Bucureșciului" 1871, p. 15.
[14] Arh. Stat. Buc. Minist. Instr. dos. 3885/1857, f. 59,59 v.
[15] Ibidem dos. 592/1863, f. 37,37 v, 67.

https://biblioteca-digitala.ro

20 pentru cel de arheologie și *„7 uși de stejar groase cu grilajuri de fier pentru siguranța colecțiunilor"*, 15 armoare pentru muzeul de istorie naturală, iar 12 pentru completarea vitrinelor colecțiilor mineralogice [16]. Lucrarea era aproape sfîrșită la 4 septembrie 1863. Noul mobilier se adăuga dulapurilor făcute de Școala de belle arte în 1859 [17] și în anul următor [18]. Concomitent, s-au desfășurat lucrările organizatorice privind activitatea muzeistică, elaborarea unor proiecte care să reglementeze atît buna funcționare a acestor instituții cît și măsurile de salvare și valorificare a fondului muzeistic. Încă din 1861 Eforia Școalelor aprobase un proiect de regulament al Muzeului Național care va sta la baza regulamentelor viitoarelor instituții muzeale [19].

Anul 1864 marchează însă stabilirea bazelor legale ale vieții muzeistice din Capitală. La 25 noiembrie acel an, Alex. Ioan Cuza depunea semnătura sa pe două prețioase decrete: Regulamentul pentru administrarea și organizarea Muzeului de antichități din București și pe cel al constituirii Comitetului arheologic. Ulterior, în ziua de 7 decembrie 1864, avea să se aprobe și Regulamentul Muzeului de științe naturale din Capitală [20].

În conformitate cu regulamentul său, Muzeul de antichități avea următoarele secții: secția de numismatică și heraldică, secția istorică generală, secția de istorie română cu subsecția eclesiastică, secția curiozităților.

Conducerea acestei instituții era atribuită unui Comitet arheologic compus din profesorul de istorie de la Facultatea de Litere, bibliotecarul central și din trei membri onorifici aprobați de domn. Au primit această însărcinare în ziua de 25 noiembrie 1864, N. Mavros ca președinte pe viață al Comitetului arheologic, iar ca membri — Alex. Odobescu, Vasile Alexandrescu, A.T. Laurian, ulterior fiind numiți Cezar Bolliac, directorul Arhivelor Statului, precum și D. Berindei [21].

Comitetul avea în atribuțiile lui dirijarea muzeului, clasarea antichităților, înavuțirea patrimoniului muzeal cu colecții și fonduri precum și inventarierea acestora, formarea de mulaje pentru piesele foarte valoroase etc. Se punea în Regulament un accent deosebit pe stimularea donațiilor, pe recompensarea morală a celor ce contribuiau la sporirea patrimoniului muzeistic.

Reflectînd rolul cultural-educativ al muzeului, Regulamentul consacra acestor probleme un întreg capitol. În articolele capitolului VI, se cuprindeau unele norme organizatorice care au rămas în practica vieții muzeale românești pînă în zilele noastre. Muzeul era la dispoziția publicului, conform unui program care prevedea vizitarea sălilor în zilele de joi și duminică și în sărbătorile legale. Avînd în vedere faptul că muzeul era solicitat de tot mai multe persoane străine, Regulamentul preciza posibilitatea deschiderii expoziției și în alte zile ale săptămînii pentru călătorii străini sau din provincie. Cum colecțiile muzeale reprezentau izvoare de informare științifică, art. 25 al capitolului VI aproba punerea la dispoziția solicitanților a unor atari materiale, cu învoirea Comitetului arheologic, numai în sălile instituției și într-un timp dat. Îndrumarea vizitatorilor și securitatea exponatelor erau asigurate de către custozi și de personalul de supraveghere. Intrarea în sălile muzeului impunea o anumită ținută, vizitatorilor fiindu-le interzisă purtarea de bastoane, umbrele, săbii etc. care erau încredințate unei persoane numită în acest scop.

Regulamentul stabilea în mod clar atribuțiile personalului muzeistic, un rol de seamă revenind conservatorului, cadru ce se ocupa cu măsurile de conservare a obiectelor și cu unele lucrări științifice, deplasări de studiu etc.

Multe din aceste clauze erau cuprinse și în Regulamentul Muzeului de științe naturale organizat pe colecțiile de botanică, mineralogie și zoologie. În fruntea acestei instituții se prevedea numirea unui cadru universitar avînd în vedere importanța științifică a acestui așezămînt. Muzeul era un laborator de studiu pentru studenții de specialitate precum și pentru specialiștii străini. În acest sens, art. 17 al capitolului al III-lea prevedea că aceștia pot consulta exponatele în orice zi în urma unei „ cărți de intrare " eliberată de director.

Cele două regulamente aprobate la finele anului 1864 au dus în mod direct la crearea celor două instituții muzeale care vor sta la baza activității muzeistice românești în decurs de un veac.

Sărbătorirea istoricului act al Unirii în anul 1865 avea să fie întîmpinată cu deschiderea Muzeului de antichități prin amenajarea, într-o primă etapă, a colecțiilor de busturi, obiecte de marmură și bronz, precum și ceramică pentru a căror restaurare fusese solicitat în grabă profesorul de sculptură de la Școala de belle arte, K. Storck [22].

Pornită într-un ritm susținut, muzeografia bucureșteană a înregistrat unele succese în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fără a se putea menține însă pe o diagramă uniform ascendentă. Deși sprijinite de opinia publică și slujite de cadre cu o înaltă pregătire științifică, instituțiile muzeale organizate în 1864 vor avea de întîmpinat însemnate greutăți îndeosebi de natură materială.

Totuși succesele anului 1864 rămîn ca bunuri de înaltă valoare cucerite pe parcursul desfășurării unui proces legic, acela al nașterii și maturizării unor instituții, reclamate cu stringență de mersul înainte al societății românești.

[16] Ibidem, 92, 92 v, 103, 219.
[17] Ibidem, dos. 4026/1854, f. 200.
[18] Ibidem, dos. 3794/1857, f. 78 și 78 v.
[19] Ibidem, dos. 3885/1857, f. 6, 6 v, 39.
[20] Arh. Stat. Buc. Ministr. Instr. dos. 526/1864, f. 590, 595—600, 636, 640, 640 v, 641 v, 644, 644 v.
[21] Ibidem, dos. 560/1865, f. 28. Ion Ionașcu, *O știre documentară despre deschiderea Muzeului național de antichități din București în 1865*, în „Revista Muzeelor" anul IV, p. 471.
[22] Arh. Stat. Buc. Minist. Instr. dos. 560/1865, f. 31, 40, 42

https://biblioteca-digitala.ro

CONSIDERAȚII ASUPRA CURĂȚIRII OBIECTELOR TEXTILE DIN COLECȚIILE MUZEALE (II)

M. MIHALCU

H. *Săpunurile* sînt produse realizate prin reacția dintre unul sau mai mulți acizi grași (lauric, miristic, palmitic, stearic, oleic), proveniți dintr-o grăsime sau ulei — vegetal sau animal — cu o bază solubilă. O importanță deosebită o prezintă numai săpunurile solubile de sodiu și potasiu. Săpunurile au bune proprietăți de udare, dispersie și coloid-protectoare dar prezintă dezavantajul că, prin disociere în apă, dau soluții cu reacție alcalină contraindicată în unele cazuri. Se remarcă faptul că săpunurile de potasiu sînt mai hidrolizabile decît cele de sodiu. Acest lucru face ca, în general, să se apeleze mai mult la săpunurile de sodiu decît la cele de potasiu, pentru spălări. În cazul spălării unor obiecte de lînă, preferința respectivă este mult mai accentuată. Un alt inconvenient al săpunurilor, de care am mai amintit, este acela că sînt foarte sensibile la apele dure, la mediile acide și la prezența în soluție a unor săruri disociate.

În apă dură, ca urmare a unui schimb ionic între ionii metalici ai săpunului și cei ai apei (ioni de calciu, magneziu sau fier bivalent), apar săpunuri insolubile.

Cu privire la sensibilitatea la medii acide a săpunurilor, trebuie precizate, pe scurt, unele lucruri. Acizii tari descompun săpunurile de sodiu, potasiu sau amoniu ce se folosesc obișnuit, punînd în libertate acidul gras. Acesta nu este solubil și nu mai are nici o acțiune de curățire. Din contră, oferă efecte nedorite.

Sărurile disociate afectează caracterul coloid al soluțiilor de săpun, producînd precipitarea lor. După cum se cunoaște, procedeul acesta de precipitare este folosit în fabricarea și purificarea săpunurilor, fiind însă un fenomen nedorit în spălare.

La spălările cu săpun, datorită faptului că pH-ul soluțiilor este totdeauna cel puțin 10, dacă nu și mai mare, pot apare pătări ale unor coloranți mai sensibili sau contracții ale materialelor confecționate din lînă fină. Se recomandă a se efectua spălările la temperaturi cît se poate mai apropiate de cele ale mediului ambiant. Acest lucru rămîne valabil și pentru așa-numitele săpunuri neutre, în care reactanții au fost introduși, la fabricare, în cantități cît mai apropiate de cele stoichiometrice.

Trebuie semnalat faptul că, pentru ca anumite săpunuri să poată rezolva probleme de curățire, în cazul pătării unor textile cu multă grăsime sau alte murdării grase, în comerț sînt oferite adesea săpunuri cu un adaos de săruri alcaline. Se înțelege ușor că, lucrînd cu ele, se asumă o serie de riscuri relative la contracția pieselor, deteriorarea fibrelor — mai ales a celor de lînă —, îngălbenire, sau pătarea în brun, mai ales a pieselor din fibre celulozice albe. În orice caz, dacă sînt folosite, clătirea cu apă trebuie efectuată în bune condiții.

Tehnica modernă a creat, pentru cazul curățirii pielii și pentru anumite scopuri de conservare sau lubrefiere, unele săpunuri în care, la fabricare, se introduce voit o cantitate ceva mai mare de grăsimi decît cea care este necesară (Superfatted soaps).

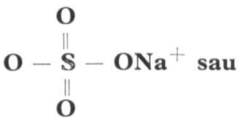
Rîncezirea săpunurilor este un alt aspect căruia îi trebuie acordată atenția cuvenită. Ea apare atunci cînd în compoziția săpunului intră acizi grași nesaturați, care au deci duble legături în moleculă (ulei de măsline, de in, de bumbac, de pește etc.). Apariția unor grupări peroxidice și fragmentarea în continuare a moleculei, conduce la formarea unor aldehide, compuși care au miros. Folosirea unor săpunuri pe bază de ulei de cocos, de palmier sau de seu este una din căile principale prin care se evită rîncezirea.

Introducerea unor săpunuri metalice (de cupru sau, mai bine, de zinc) oferă avantaje relative la protecția contra mucegaiurilor.

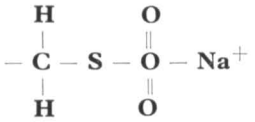
▶

https://biblioteca-digitala.ro

I. *Alți detergenți* anion-activi s´nt compușii sulfonați ai unor alcooli grași, detergenți sintetici obținuți prin acțiunea acidului sulfuric asupra unui alcool gras, prin hidrogenarea acizilor grași din uleiuri vegetale și animale sau prin extragerea unor subproduse din procesul de rafinare a petrolului. De fapt, detergenții propriu-ziși sînt săruri ale acestor produși, săruri care conțin în molecula lor gruparea:



sulfat

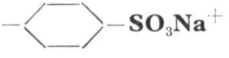


sulfonică

În moleculă, grupările—**OSO_3Na și -SO_3Na** formează capul hidrofil. Detergenții de acest tip sînt primii la care trebuie gîndit atunci cînd este vorba de obiecte de lînă. Acești detergenți se remarcă prin o solubilitate pronunțată la temperaturi scăzute, nu sînt descompuși în soluții acide, dau soluții cu un pH apropiat de neutru și, în soluții cuprinzînd clorură de sodiu, curățătoare. La pH-uri mici nu rîncezesc și nu dau săpunuri insolubile în ape cu duritatea curent întîlnită la apele naturale. Sînt însă atacabili de microorganisme (8).

Trebuie menționat faptul că, dintre detergenții din această clasă, compușii sulfonați ai unor alcooli grași intră în compoziția unor soluții de spălare folosite în cazuri în care este necesar ca pătrunderea în material să fie minimă (11).

J. *O altă clasă* de detergenți anioni-activi sînt compușii alchil-aril sulfonici, adică cei care conțin în moleculă un ciclu benzenic și un lanț



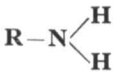
alchilic. În aceste molecule, gruparea constituie capul hidrofil iar lanțul alchilic capătul hidrofob. Ei pot fi folosiți și în soluții de spălare în care, din anumite motive, este necesar să se introducă clorură de sodiu în concentrații de 5—10%.

Comparați cu săpunurile și compușii sulfonați ai unor acizi grași, ei se remarcă prin faptul că sînt mai puțin afectați de apele dure, de pH și de alcalii, decît săpunurile. Sînt cei mai solubili detergenți anion-activi, dar au o putere de menținere a suspensiei, lubrefiere și coloid protectoare mai mică. Pentru a li se mări puterea respectivă se adaugă soluțiilor de spălare anumite săruri. Au o putere de udare remarcabilă și efectuează emulsionarea murdăriei tot la fel de bine ca și ceilalți produși anion-activi. Nu sînt atacați de microorganisme. Nu sînt în general recomandați pentru spălarea obiectelor textile vechi sau delicate.

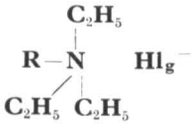
În S.U.A. sînt detergenți comerciali foarte utilizați și răspîndiți în ultimii ani (8).

K. Trebuie menționat că se cunosc și alte categorii de detergenți *anioni-activi*. Sînt cei care intră în compoziția rețetelor de spălare ca emulsifianți, agenți de umectare, solubilizatori sau spumanți.

L. În categoria compușilor *cation-activi* intră aminele și amidele grase. De fapt, și în acest caz, avem a face cu compuși care au un lanț molecular lung de acid — gruparea hidrofobă — sau alcool gras (R) pe care este grefată o grupare hidrofilă — NH_2:



Sau un azot cuaternar:



Azot cuaternar halogen

Halogenul poate fi un atom ionizabil de brom, clor sau iod.

Prin faptul că se obțin cu ei tensiuni interfaciale coborîte în soluții apă-ulei, ar părea că sînt foarte indicați în spălare. Faptul însă că grupările cationice măresc puternic tendința particulelor de murdărie de a fi atrase de fibrele textile, influențează nefavorabil spălarea. Acești detergenți se remarcă prin însușiri bactericide și fungicide. Folosirea lor ca fixatori, substanțe de apretare sau ca bactericide este mai răspîndită decît cea ca detergenți.

Un caz în care acest tip de detergenți sînt foarte indicați, este acela în care murdăria care trebuie îndepărtată este constituită din depuneri minerale fine provenite din ape impurificate cu noroiuri fine sau ape de spălare murdare. În acest caz, trebuie ca agentul de curățire să aibă o putere de pătrundere mare și să poată atrage particulele de murdărie respective care sînt în general încărcate negativ. Detergentul nu trebuie să fie unul cu un lanț molecular prea mare. Completarea spălării se efectuează cu soluția unui detergent neionic. Astfel se îndepărtează excesul de detergent cationic folosit și care a fost absorbit de fibre, producînd fenomene jenante pentru curățire. Trebuie subliniat faptul că o parte din literatura ceva mai veche contraindică folosirea lor în curățirea textilelor din muzee (9).

M. Să examinăm acum o ultimă categorie de detergenți, cea a compușilor *neionici*. Sînt foarte buni agenți de solvire și emulsifiere a grăsimilor și uleiurilor. În această categorie trebuie incluse: saponinele — detergenți naturali —

https://biblioteca-digitala.ro

produşii de condensare ai unui alcool, acid gras sau ai unor compuşi alchil-arilici cu oxidul de etilenă şi, în sfîrşit, corpuri cu un lanţ molecular gras sau alchilic pe care s-a grefat o grupare de tip amino.

Sînt foarte indicaţi în cazurile în care reţeta impune folosirea unor agenţi activi de suprafaţă atît anionici cît şi cationici, deoarece ei sînt stabili în soluţie, în prezenţa ionilor metalici şi la acţiunea acizilor şi a bazelor. Numai în unele cazuri, în care ar putea apărea medii puternic alcaline, există riscul să fie insolubilizaţi. Sînt folosiţi în anumite reţete amestecaţi cu detergenţi cationici sau anionici, pentru a mări efectul de curăţire a acestora. Sînt foarte buni solubilizanţi pentru grăsimi, ceruri şi unii coloranţi, de aceea li se acordă preferinţă, îndeosebi ca înmuianţi, la scosul petelor.

Au avantajul că sînt atacaţi de unele microorganisme şi pot fi distruşi în sistemele de curăţire biologică a apelor reziduale.

Unii dintre ei au putere de spumare redusă, ceea ce este interesant în unele metode mecanice de spălare.

Solubili în apă rece şi călduţă, ei sînt indicaţi în curăţarea materialelor de lînă, acolo unde contracţia materialului trebuie înlăturată.

Detergenţii din această clasă sînt foarte indicaţi a fi folosiţi în anumite condiţii în care alţii, din alte clase, nu sînt interesanţi. Astfel, atunci cînd soluţiile de spălare au pH-uri mai mici (sub 3—4 pH), apare primejdia deteriorării culorilor. În aceste cazuri şi, mai ales, atunci cînd se pune problema solubilizării unor murdăriri cu un conţinut ridicat în grăsimi, se recomandă folosirea unui detergent produs de condensare între compuşi alchil-arilici cu oxidul de etilenă.

De asemenea, dintre ei, compuşii realizaţi cu oxidul de etilenă sînt folosiţi în cazuri mai complicate în care murdărirea este foarte veche, conţine săpunuri degradate, uleiuri parţial oxidate şi coloranţi mai mult sau mai puţin degradaţi (11). În cazurile în care este de temut o degradare a celulozei, se procedează imediat la o tratare într-o baie cu 5% acid acetic (20^{m} la 30°C).

N. *Saponinele* au fost cunoscute demult ca substanţe detergente naturale. Extrase din plante, ele formează în apă emulsii, cu murdăria. Unele dintre ele sînt toxice, fiind dăunătoare personalului care efectuează spălarea.

La produsele moderne, se efectuează prin extracţie o detoxificare care scumpeşte mult produsul.

Trebuie remarcat faptul că formula lor chimică este foarte complicată şi deosebită de cea a detergenţilor cu care sîntem obişnuiţi.

Sînt considerate mai puţin dăunătoare culorilor decît săpunurile şi, de aceea, sînt preferate în cazul curăţirii obiectelor fine. Faptul că dau soluţii neutre, le conferă unele avantaje în cazul fibrelor sensibile la pH-uri mari sau mici.

Bineînţeles şi aici se recomandă a se efectua înaintea spălării o probă de rezistenţă la spălare a fiecărei culori.

La spălările cu saponine se înregistrează în final o înviorare sensibilă a culorilor.

O. După cum s-a spus, în parte, de-a lungul celor prezentate anterior, rezultatul unei spălări este influenţat de temperatura şi pH-ul la care se lucrează, duritatea apei, timpul de menţinere în baie şi condiţiile mecanice folosite. Se înţelege că toţi aceşti factori pot fi influenţaţi în sens favorabil, fie cu ajutorul unor compuşi chimici adăugaţi soluţiei de spălare, fie cu ajutorul modificării condiţiilor mecanice.

Modificarea condiţiilor de spălare cu ajutorul unor compuşi adăugaţi trebuie efectuată la acelaşi nivel de calificată conducere a spălării, cu care am văzut că trebuie ales detergentul. Astfel, cînd se adaugă agenţi de fixare, în cazul curăţirii unor obiecte textile colorate care sînt murdărite puternic cu grăsimi, trebuie adăugaţi şi compuşi care îmbunătăţesc stabilitatea soluţiilor de detergent (exemplu: compusul cu sodiu al carboximetil-celulozei).

A modifica în sens favorabil condiţiile spălării înseamnă că trebuie admis că proprietăţile materialului, ale murdăriei şi ale coloranţilor folosiţi nu pot fi schimbate.

II. (CURĂŢIREA ÎN MEDII NEAPOASE, SCOATEREA PETELOR, UTILARE)

6. CURĂŢIREA CU ALŢI SOLVENŢI DECÎT APA

A. Acest gen de curăţire conferă unele avantaje reale în cazurile în care curăţirea în medii apoase ar conduce la degradarea culorilor, a fibrelor textile sau a unor operaţii de finisaj pe care le-au suferit anterior. Mai puţin indicată decît curăţirea în medii apoase, în cazul murdăririi cu săruri anorganice, pămînturi sau produşi de coroziune, pe această cale se obţin rezultate bune în cazul în care murdărirea este datorită unor grăsimi sau uleiuri.

Unele obiecţii care sînt făcute în literatura de specialitate acestui gen de curăţire, obiecţii referitoare la cazul obiectelor confecţionate din lînă, sînt combătute de alţi specialişti. Aceste obiecţii se referă la faptul că, încercînd să se cureţe lîna cu solvenţi organici, există riscul de a se înlătura şi grăsimile care intră normal în compoziţia ei. Faptul că o mare parte a substanţelor respective sînt ceruri (compuşi ai acidului cerotic şi colesterolului) şi numai restul este constituit din hidrocarburi sau acizi graşi liberi (palmitic, oleic etc.), reduce la minimum acest risc. Nu trebuie uitat, de asemenea, că în cazul spălării cu apă şi săpun, apar sărurile de calciu ai respectivilor acizi. Iar aceşti compuşi jenanţi, nu pot fi îndepărtaţi, rămîn fixaţi pe fibră şi creează situaţii dăunătoare unei bune conservări a pieselor muzeale (2, 3).

B. Dintre solvenţii utilizaţi, unii sînt produşi rezultaţi din distilarea petrolului. Aceştia prezintă unele avantaje remarcabile. Sînt ieftini,

https://biblioteca-digitala.ro

au o toxicitate mică și sînt buni solvenți ai grăsimilor. Dintre dezavantajele pe care le prezintă trebuie amintite: inflamabilitatea lor și pericolul de explozie pe care-l prezintă folosirea lor în condițiile în care lucrează conservatorul de muzeu.

Semnalăm faptul că literatura de specialitate (11) recomandă ca spălările cu solvenți extrași din petrol să se efectueze pe materiale care au o umiditate relativă de 60—80% (11). De asemenea nu trebuie uitat că, după asemenea spălări și pentru a reduce la minimum primejdia de degradare a fibrelor celulozice, îndeosebi, se recomandă în unele cazuri scurte tratamente într-o baie cuprinzînd un reducător (exemplu: soluție $Na_2S_2O_4$ 2%).

Într-o altă categorie trebuie introduși solvenții de sinteză (alcooli și produși cloruraţi). Au o excelentă putere de solvire, dar sînt mult mai scumpi. Compușii cloruraţi afectează unii coloranți și fibrele de origine vegetală și sînt toxici. În timp ce pentru solvenții care provin din petrol se recomandă a se lucra la rece și să se evite frecările, cu a doua clasă de solvenți se poate lucra și la temperaturi mai mari necesitînd, însă, ventilații puternice din cauza toxicității vaporilor.

La ambele categorii de solvenți folosiți în curățirile respective trebuie făcute probe preliminare asupra comportării materialului și culorilor piesei în cursul spălării.

Din punct de vedere al protecției muncii, după lucrări efectuate cu solvenții de sinteză cloraţi, este necesar să se spele bine mîinile cu săpun și să fie apoi unse cu creme grase.

Trebuie să menționăm că, în unele cazuri, cum ar fi cel al tetracloretilenei, prin faptul că solventul extrage apa, se pot îndepărta simultan, pe lîngă murdăriile solubile în solvenți organici și cele solubile în apă. Datorită acestui fapt, gonflarea, un fenomen pe care l-am analizat anterior, este redusă la minimum.

Eficacitatea solventului în spălare depinde de substanțele adăugate, temperatură, timpul de contact cu solventul, cît timp au fost clătite, cantitatea de solvent folosit și dacă obiectul și lichidul de spălare au fost supuse sau nu unor acțiuni de agitare sau frecare. În ceea ce privește agitarea sau frecarea, ele trebuie astfel dozate încît să nu fie mai mari decît este necesar pentru pătrunderea soluției de spălare în golurile din piesă și fire (10).

În cazurile în care se folosesc solvenți organici compatibili cu apa, în unele rețete de spălare se introduce și o cantitate de apă și un detergent special; constituentul principal al acestor detergenți este de obicei un detergent sintetic de tip anion-activ sau neionic. În afară de acesta, se mai introduc alcooli, esteri grași ș.a. Alcoolii sînt astfel aleși încît să ușureze emulsionarea în apă (10). În cazul în care este necesar să se mărească capacitatea de udare și emulsionare, stabilitatea la pH-uri mai scăzute și la duritatea apei, unele rețete comerciale conțin uleiuri sulfonate în condiții energice. Acești compuși au o putere mică de spălare deoarece au grupa solubilizantă ($-SO_3H$) la mijlocul moleculei (6), dar au celelalte proprietăți amintite. Atunci cînd, din vreun motiv special, stabilitatea față de duritatea apei trebuie să fie mare, compusului respectiv i se micșorează numărul grupărilor carboxil (-COOH) libere prin esterificare internă.

C. În ceea ce privește procedeele de spălare cu solvenți, trebuie semnalate pe scurt o serie de aspecte.

Curățirea pe această cale se efectuează în condiții mai bune dacă soluția de spălare este înlocuită periodic cu alta curată.

Adaptări ale acestei variante de lucru se fac de fiecare conservator, ținînd seamă de condițiile locale de lucru și de obiectul pe care-l curăță. Iată o asemenea adaptare folosită la *Conservation Laboratory of the Textile Museum*, Washington (10) pentru curățirea unei pături indiene vechi de un secol și jumătate. Obiectul a fost saturat, la început, cu o soluție de spălare constînd dintr-un detergent comercial, apă și un solvent din clasa alcoolilor. Aplicarea soluției s-a făcut cu o perie, după ce cuvertura a fost întinsă deasupra unei căzi în care se colectează surplusul de lichid. După îmbibare, obiectul a fost rulat cu grijă și lăsat liniștit o jumătate de oră în scopul unui contact bun între soluție și obiect și a realizării unei înmuieri satisfăcătoare. După aceea s-a efectuat o clătire — repetată de cinci ori — cu același solvent intrat în rețeta de spălare. Controlul clătirii se efectuează de obicei proiectînd pe un fond alb o probă din soluția cu care a fost efectuată clătirea. Operația trebuie considerată terminată atunci cînd aceasta nu mai prezintă nici o culoare. Într-o centrifugă și apoi într-un tambur rotativ se extrag, la viteze diferite, o parte din excesul de lichid de clătire. Timp de 30 min. se suflă peste piesă aer uscat, încălzit sub punctul de inflamabilitate al solventului. Cantitatea de aer folosită, pentru a preveni exploziile, este foarte mare. O variantă a prevenirii pericolului de explozie indică introducerea unui curent de aer rece înaintea introducerii aerului cald.

Metodele de curățire cu solvenți organici sînt prescrise de literatura de specialitate ca fiind indicate pentru aproximativ toate obiectele textile întîlnite curent în muzee (1, 2, 3, 9, 10).

7. Tot la capitolul curățirii obiectelor de care ne-am ocupat sumar în cele ce preced, deși au cu totul alte proprietăți și tehnologii de lucru, ar trebui incluse și broderiile, cingătorile și galoanele confecționate din fire de aur. Aplicații succesive de emulsii de acetat de polivinil, soluții de saponine sau detergenții din aceeași clasă, urmate de o sterilizare în atmosferă de timol, sînt de cele mai multe ori procedee suficiente pentru curățirea acestor obiecte (1).

8. Referitor la utilajele și aparatura care se folosește în curățirea textilelor, trebuie consemnate, foarte succint, unele lucruri.

https://biblioteca-digitala.ro

În general se recomandă vasele de tip navă, de mărimi diferite (de la cuve fotografice, pentru piesele de dimensiuni mici, pînă la cuve mari de lemn de pin, căptușite cu foi de polietilenă, pentru obiectele mai mari). Înălțimea peretelui vaselor mai mari nu trebuie să depășească 20 cm, pentru ca operațiile de curățire să poată fi efectuate în condiții comode și de bună vizibilitate.

O instalație de demineralizare a apei — cu dimensiuni corespunzătoare necesităților locale — este obligatorie pentru orice laborator modern atașat unui muzeu în care există o colecție de piese textile. Schimbătorii de ioni care sînt folosiți sînt de cele mai multe ori cei organici. Aceștia sînt robuști, ieftini și pretind o întreținere minimă și foarte ieftină.

Diferite stelaje demontabile, așezate pe mese placate cu materiale plastice sau oțeluri inoxidabile din clasa V_1A, mese prevăzute cu scurgere și alimentare cu apă demineralizată, prezintă interes în cazul curățirilor prin tamponare și a clătirilor ulterioare spălării.

O trusă de perii trebuie să cuprindă perii de diferite mărimi: perii lungi și moi sau perii tari. Ultima categorie este necesară uneori, dar recurgerea la asemenea perii trebuie făcută după ce s-a creat convingerea că perierea în asemenea condiții nu dăunează obiectului textil (1).

Cel puțin un aspirator și o suflantă cu presiunea reglabilă cu toată trusa de dispozitive anexă, adecvate diferitelor situații, reprezintă condiția esențială pentru curățirile mecanice și pentru unele tipuri de uscări.

În cazul în care debitul de ape reziduale este apreciabil, regulamentele prevăd obligația de a avea și o stație de epurare a acestor ape.

9. Scoaterea petelor este un alt aspect legat de curățirea textilelor. Parcurgînd sumar problemele spălării, am discutat multe lucruri care au valoare și pentru îndepărtarea petelor.

Din această cauză, datorită spațiului rezervat, sîntem nevoiți, la acest capitol, să ne limităm la evidențierea succintă a unor aspecte particulare ale problemei, așteptînd ca, în viitor, să fie posibil să reluăm și să tratăm această problemă separat.

În primul rînd, reluăm o idee pe care H. J. Plenderleith a formulat-o clar cu mai mult de un deceniu în urmă (1). Datorită faptului că obiectele textile vechi sau foarte vechi sînt foarte fragile și au fost un timp îndelungat supuse acțiunii mediilor în care au fost păstrate, compoziția multor pete aflate pe ele, fie că este imposibil de atacat, fie că ar necesita mijloace prea violente de lucru. De aceea, *„nu totdeauna este indicat să se scoată petele de pe obiectele textile vechi"*.

Aceleași analize preliminare de care aminteam sînt necesare — dacă este posibil — să fie efectuate și în cazul acesta.

Uneori scoaterea petei este simplă. Astfel, în cazul unei pete de grăsime, aplicarea unor foi de hîrtie de filtru îmbibată într-un solvent, pe fiecare parte a obiectului, rezolvă repede și bine problema.

Alteori, pentru aceeași situație există mai multe soluții și toate sînt bune. Astfel, în cazul unor pete de rugină pe lînă, sau in, avem cel puțin patru soluții, iar la bumbac cel puțin trei.

O ultimă idee care se cere enunțată se referă la clătirea obligatorie, ulterioară scoaterii unei pete. Operația respectivă trebuie continuată pînă cînd există certitudinea că a fost îndepărtată din obiect întreaga cantitate de soluție de curățire în exces precum și, dacă este posibil, întreaga cantitate de produși apăruți în reacția dintre lichidul folosit la curățire și materialul cu care s-a produs pata respectivă.

RÉSUMÉ

Continuant l'rticle paru dans le numéro dernier (« Revista Muzeelor » no. 5/1968) l'auteur examine les savons, les facteurs et les processus afférents au lavage avec ces substances. L'examination des détergents anion-actifs, cation-actifs et nonioniques conduit à certaines conclusions et recommendations intéressantes pour les travailleurs des laboratoires muséaux. Dans le chapitre « Le nettoyage avec d'autres solvents que l'eau » il passe en revue les solvents et les cas dans lesquels étant utilisés seuls, en combinaison ou en étapes succesives, on réalise des nettoyages qui, dû aux caractéristiques des matériaux avec lesquels sont éxécutés les objets, auraient été fort dificiles ou même impossibles. L'articie se termine avec une présentation sommaire de certains outillages et outils nécessaires pour le nettoyage de certaines pièces textiles des collections des musées.

BIBLIOGRAFIE

1. Plenderleith H.J. — " The Conservation of Antiquities and Works of Art " London-Oxford University Press — N.Y. Toronto, 1956.
2. Lehman D. — *Conservation of textiles at the West-Berlin State Museums*, Studies in Conservation 9; 1; 9—22; 1964.
3. Lehman D. — Comunicare particulară.
4. Moss A.J.E. — "Stain Removal" Ibbife & Soh. Ltd. 1950.
5. Finch K. — *Conservation of a dress worn by Mary Birch.*, Studies in Conservation 8; 13; 106—107; 1963.
6. Grindea M. — „ Tehnologia chimică textilă " Ed. de Stat Didactică și Pedagogică, București, 1961.
7. Hofmann K.A. und Hofmann U.R. — „Anorganische Chemie" Neunte Auflage Berlin, 1940.
8. Rice J.W. — *Principles of Textile Conservation Science Nr. VI, The Wonders of Water in Wetcleaning*, Textile Museum Journal, II, 1;15—22; 1966.
9. The Textile Museum Washington — Preparation Department, *Principle of Practical Cleaning for Old and Fragile Textiles*, Workshop Notes, Paper No. 14, Dec. 1956.
10. Rice J.W. — *A Drycleaning Technique for Textile Conservation*, Studies in Conservation, 9;13;83—90; 1964.
11. Rice J.W. — *A Heirloom Patchwork Quilt and its Conservation Problems*, Studies in Conservation 11;1;1—7; 1966.
12. Rice J.W. — *Principle of Textile Conservation Science No. VII, Characteristics of Detergents for Cleaning Historic Textiles*,Textile Museum Journal II; 1; 23—37; 1966.
13. *** " Encyclopedia of Surface Active Agents ", Sisley and Wood, Chemical Publishing Co., New York.
14. Emery I. — *The primary Structures of Fabrics*, The Textile Museum, Washington, 1966.
15. Henshall A.S., Maxwell S. — *Clothing and other Articles from a late 17th cent. grave at Gunnister, Shetland*, Royal Soc. Proceedings (Scot.) 86; 30—42; 1951.

https://biblioteca-digitala.ro

MUZEUL DIN LUGOJ

Dr. NICOLAE CIACHIR

Ofrandă, sanctuarul din epoca de început a fierului de la Susani, jud. Timiş.

Iniţial, s-au adunat primele piese arheologice pentru muzeu în cadrul Societăţii de istorie şi arheologie înfiinţată în 1905 în fostul comitat Caraş-Severin, dar majoritatea materialului adunat a fost pierdut în timpul primului război mondial. Deschis între cele două războaie mondiale, muzeul reorganizat pe baza materialelor provenite din fostul raion Lugoj şi Făget a fost pus la dispoziţia publicului, din anul 1946. Inventarul muzeului cuprindea circa 540 piese, cele mai multe monede şi fragmente ceramice de la castrul „Tibiscum", provenite din săpăturile făcute de prof. Gh. Mateescu de la Cluj.

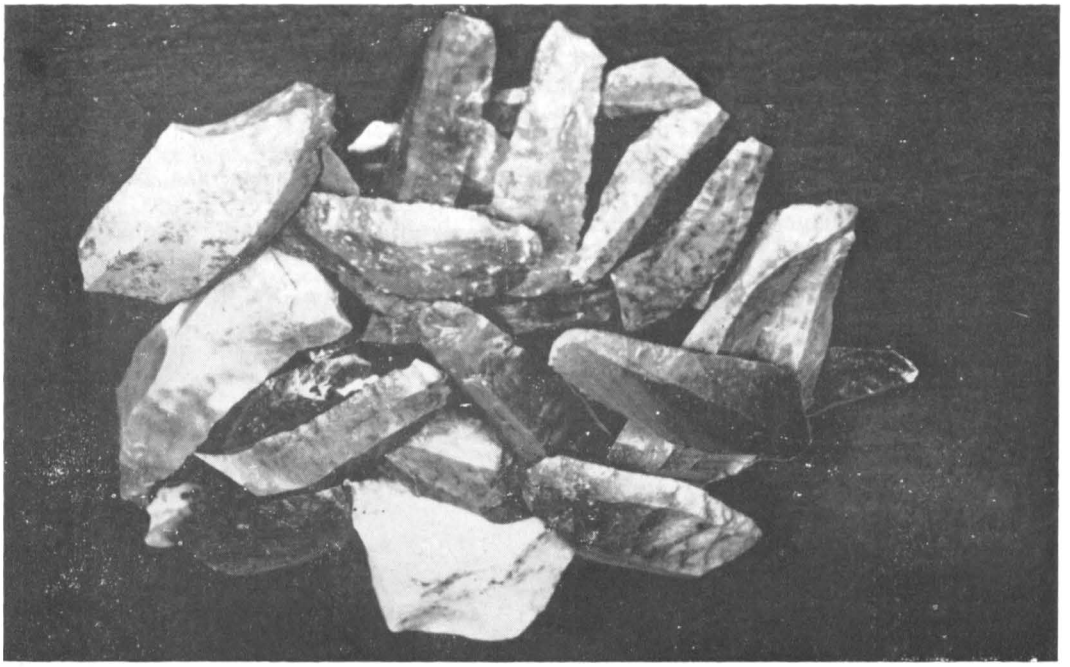
Datorită condiţiilor create de regimul democrat-popular, muzeul, care are în prezent peste 21 500 de obiecte, funcţionează cu trei secţii: 1) istorie; (arheologie şi istoria oraşului Lugoj pînă la începutul secolului XX); 2) etnografie şi artă populară (deschisă în staţiunea balneară Buziaş în 6 săli) şi 3) artă.

Muzeul posedă o bogată colecţie paleolitică unică în Banat şi una din cele mai bogate şi valoroase din ţară, obţinută prin săpături sistematice şi cu desemnaţii stratigrafice precise. Merită să menţionăm un răzuitor masiv folosit la prelucrarea pieilor de animale şi a lemnului, care se înscrie în rîndul giganţilor, lucrat dintr-un silex curat. Prin perfecţiunea execuţiei şi prin mărimea şi forma lui, poate fi considerat ca unic în ţara noastră.

Neoliticul ocupă în expunerea muzeului un loc important, prin numeroasele unelte şi vase ceramice prezentate, aparţinînd mileniului 4 şi

▶

https://biblioteca-digitala.ro



Lame aurignaciene din paleoliticul superior (Românești-Coșana), jud. Timiș.

vasele ceramicii neolitice din peștera de la Românești. Din cultura bronzului, amintim frumoasa colecție de vase și fragmente ceramice din cultura „Vučedol", provenite din săpăturile de pe insula Ostrov pe Dunăre. Din prima epocă a fierului, sînt expuse în muzeu obiecte de bronz descoperite la Cornuțel și mai ales colecția de ceramică de la sanctuarul de la Susani, descoperită în 1965—1967, importantă prin faptul că este unicul sanctuar din această perioadă descoperită pînă acum la noi în țară.

De asemenea, subsecția „Istoria orașului Lugoj" ocupă un loc important în muzeu prin exponatele pe care le posedă. Pe lîngă materialele descoperirilor arheologice care atestă vechimea localității din secolul al XIII-lea, Lugojul apare în documente și se dezvoltă ca un centru agricol și meșteșugăresc în special. Bogatele colecții de unelte din secolele XVIII—XIX arată tradiția de buni meseriași și meșteșugari a locuitorilor Lugojului, organizați în puternice bresle de tîmplari, tăbăcari, cojocari, olari, fierari etc. Lada breslei tîmplari-rotari și a breslei tăbăcarilor, expuse în muzeu, impresionează prin finețea și arta execuției. Tot aici găsim exponate care vorbesc de personalitățile locale ca prozatorul Ioan Popovici-Bănățeanu, poetul Victor Vlad Delamarina, tenorul Traian Grozăvescu, istoricul George Popovici, despre activitatea desfășurată aici de revoluționarul democrat Eftimie Murgu, profesorul și prietenul lui Nicolae Bălcescu. Sînt expuse: fotocopii după documentele care arată procesul ce i s-a înscenat lui Eftimie Murgu de către autorități în 1845; anunțul din ziarul „Lugoser Anzeiger", care în numărul din 5 septembrie 1853, comunica faptul că s-a pus în vînzare prin licitație publică biblioteca lui Eftimie Murgu și locuința lui; aspecte de la aducerea osemintelor lui Eftimie Murgu de la Budapesta, în 1932.

Lugojul a fost un puternic centru cultural-artistic. Exponatele din vitrine ne vorbesc despre înființarea corului din Lugoj din 1810, a teatrului românesc din 1835, despre activitatea lui Traian Grozăvescu. De asemenea este expusă corespondența inedită dintre Coriolan Brediceanu cu Traian Vuia, Simeon Mehedinți și alte personalități. În două vitrine sînt prezentate aspecte din activitatea lui Ion Vidu.

Merită să consemnăm printre exponatele mai deosebite cel care îl prezintă pe Dr. Petru Groza, eminentul om politic de mai tîrziu, jucînd în piesa „Un tutor", prezentată în cadrul activității teatrului de amatori din Lugoj.

Muzeul posedă o bogată și prețioasă bibliotecă în care întîlnim volume aparținînd lui Dimitrie Cantemir, Petru Maior, Gh. Șincai, Timotei Cipariu, Dinicu Golescu, C.A. Rosetti, I.H. Rădulescu, Regulamentul Organic, ediția București 1832, cît și numeroase documente inedite, privind mai ales istoricul breslelor din Lugoj.

Colectivul Muzeului desfășoară și activitate științifică, iar atunci cînd muzeul va primi un local corespunzător, vor putea fi valorificate majoritatea obiectelor prețioase care se păstrează acum în depozit.

https://biblioteca-digitala.ro

MUZEUL MEMORIAL „GEORGE BACOVIA“

GABRIEL G. BACOVIA

Camera de lucru a poetului (1933–1957).

Muzeul memorial „George Bacovia“ se află în casa în care poetul a locuit un sfert de veac și din care a plecat pentru totdeauna.

Clădirea datează din 1933, e construită în linii cubiste cu încăperi suficiente pentru o familie și, desigur, nu se prevedea că va deveni muzeu. O mare, dar artistică simplitate a interiorului în care predomina un clar-obscur prielnic reveriilor și odihnei în liniștea îndepărtată de capitala zgomotoasă și obositoare a constituit un loc retras pentru meditațiile poetului și pentru marea lui liniște.

Construită într-o lună de vacanță — 1 iulie — 1 august 1933 — de Agatha Bacovia (profesoară și scriitoare), soția poetului, pe un teren ce aproape 11 ani rămăsese la discreția vecinilor, casa a fost gata, în același an și în luna octombrie — încă însorită și cu grădina plină de funigei — își primea locatarii: poetul cu soția și cu fiul lor.

Din 1955, a devenit „Casă memorială“, apoi de la 1 august 1966 „Muzeul memorial“.

Aici se păstrează: parte din bibliotecă; tablouri de familie în ulei și fotografii; masca mortuară și mîna poetului în ghips (originale); manuscrise; desenuri; acte; documente; titlurile și decorațiile cu care a fost distins; operele în ediții „princeps“ pînă la cele apărute în prezent; vioara; dedicații; articole de presă despre opera și viața poetului.

În camera de lucru, din care ne-a și părăsit, se află toate obiectele de care s-a servit pînă în ultima clipă: ceasul oprit la 8 și 10 dimineața, ora morții, întors de poet în aceeași dimineață (22 mai 1957) și fila de calendar, ultima zi smulsă din șirul celor rămase de la 22 mai 1957. Pe masa de lucru, creioanele, stiloul, guma, pipa, tabachera, cuțitul de tăiat filele, de care se folosise aproape 40 de ani, fotografii (cu familia, casa natală, liceul „George Bacovia“ din Bacău, poetul pe patul de moarte) și un foarte prețuit tablou de pictorul Tache Soroceanu. Două busturi în ghips, mărime naturală, soții Bacovia, de Milița Petrașcu, și capul poetului tot în ghips patinat, de sculptorul N. Crișan, gravuri de Vasile Dobrian, compoziții muzicale — lieduri, pe textele bacoviene și multe obiecte întregesc cu deosebită autenticitate atmosfera casei în care a trăit amfitrionul ei.

În plus, magnetofonul păstrează pe o bandă, vocea poetului, în aproape 20—30 de poeme, recitate de Bacovia în 1956 și imprimate de radiodifuziune.

★

Modestia, ambianța sobră, de penumbre a interioarelor sînt în perfectă armonie cu felul de a simți și gîndi al poetului tablourilor sumbre. Grădina, mîndria acestei case, îi completa cadrul de un pitoresc ce-l desfăta în toate anotimpurile. Poetul iubea cadrul familial. În ambiția lui, se simțea mai împăcat cu viața, care nu i-a fost prea darnică în satisfacții materiale. Și gloria venea greu, deși definitivă, din primele debuturi. Aci, 25 de ani, a visat, a creat și a așteptat cu înfrigurare epoca marilor înnoiri social-politice, ce avea să fie și pentru poezie suportul moral și material.

https://biblioteca-digitala.ro

MUZEUL ETNOLOGIC DIN SKOPJE

ANGELINA KRSTEVA

Aspect din expoziția permanentă. Costume naționale.

Muzeul etnologic al R.S. Macedonia din Skopje este o instituție tînără, care s-a dezvoltat mai cu seamă după eliberarea republicilor iugoslave. Prima colecție etnografică din Macedonia s-a format în 1924, o dată cu întemeierea „Muzeului Serbiei de sud", devenind mai tîrziu o secție aparte. În timpul celui de-al doilea război mondial, între 1941—1944, Secția etnografică și-a continuat activitatea în cadrul noului „Muzeu național". Către sfîrșitul războiului, aproape toată colecția etnografică a fost evacuată la Kočani, un orășel în interiorul Macedoniei, dar, din păcate, toate obiectele au fost jefuite și distruse de foc în timpul luptelor de eliberare.

Abia după acest important eveniment, datorită noilor condiții și marilor posibilități de dezvoltare generală, s-a putut întreprinde o acțiune intensă de adunare a materialelor și obiectelor etnografice. Încă din 1945 s-a întemeiat un nou „Muzeu național" cu cîteva secții, printre care și cea etnografică, ce devine în sfîrșit, în 1949, un muzeu independent cu numele de azi.

În timpul celor 20 de ani de existență, după cercetări întreprinse în aproape toate regiunile Macedoniei, Muzeul etnologic din Skopje a reușit să-și îmbogățească colecțiile cu un mare număr de piese noi și valoroase, care erau amenințate cu dispariția. Astăzi fondul muzeului

▶

https://biblioteca-digitala.ro

Interiorul unei case țărănești din secolul al XIX-lea.

Vedere din expoziția permanentă privind ocupațiile.

https://biblioteca-digitala.ro

cuprinde aproape 13 000 de obiecte etnografice, caracteristice diferitelor regiuni și care dau posibilitatea cunoașterii evoluției unei culturi și arte populare extrem de bogate și variate.

Colecția cea mai bogată este cea a costumelor, cuprinzînd costume întregi și piese separate, al căror număr depășește jumătate din fondul total. Costumele populare tradiționale din Macedonia, produse în special de industria casnică textilă se caracterizează printr-o extraordinară varietate și prin unele elemente arhaice încă păstrate. Deosebit de numeroase sînt costumele provenind din Macedonia occidentală, care datorită reliefului muntos este împărțită în mai multe zone etnografice. O mențiune specială merită cămașa femeiască, cu croi de tunică și bogat împodobită cu broderii de lînă în motive geometrice, în care predomină roșul și negrul.

Nu mai puțin importantă este colecția de țesături cuprinzînd și diferite piese de uz. Printre ele se remarcă în special covoarele macedonene de mari dimensiuni din orașele Ohrid, Dojran, Prilep și Krušovo. Lucrate la războiul de țesut orizontal și compuse din cîteva benzi țesute separat, ele au o valoare artistică deosebită datorită bogăției ornamentației și coloritului armonios.

Al doilea loc ca număr îl ocupă colecția obiectelor de metal prețios, cel mai adesea de argint, lucrate în tehnici diferite — turnare, ciocănire, filigran, granulare. De un deosebit interes sînt bijuteriile care fac parte din costumul popular, lucrate de meșteri iscusiți în principalele centre de giuvaergerie Bitola, Ohrid, Struga, Skopje etc.

În colecția obiectelor de metal, un loc important revine vaselor de uz casnic din aramă, frumos împodobite și gravate, cea mai mare parte cu motive orientale. Acest meșteșug a fost practicat în Macedonia avînd ca centre principale Prilep și Štip, iar în Grecia la Kukus și avînd ca perioadă de înflorire secolele al XVIII-lea și al XIX-lea.

În colecția de ceramică se află diferite vase de forme antice, lucrate cu mîna și mai ales la roată, decorate prin procedee diferite — sgrafitto, pictură, ștampilare, aplicare de motive în relief etc. Principalele centre de olărie din Macedonia sînt orașele Resen, Veles, Skopje, Berovo, Debar și mai cu seamă satul Vraneštica, raion Kičevo.

Foarte bogată și variată este și colecția obiectelor de lemn, cuprinzînd, mai cu seamă, unelte și obiecte legate de viața zilnică, caracterizate printr-o mare diversitate de forme. Cu totul remarcabile sînt tavanele de lemn, sculptate în altorelief, care împodobeau altădată interioarele caselor orășenești.

Referitor la ocupațiile țăranului macedonean trebuie să semnalăm în primul rînd numeroasele unelte agricole, ca și cele în legătură cu creșterea vitelor, pescuitul etc.

Spațiul restrîns de expunere nu permite ca muzeul să-și realizeze unul din scopurile sale principale — prezentarea dezvoltării culturii materiale și spirituale a poporului macedonean și a minorităților din Macedonia. Cu toate acestea, Muzeul a reușit să organizeze, în decursul anilor, expoziții permanente, reorganizate și completate din timp în timp. Ultima expoziție permanentă din 1953, organizată pe noi baze, a durat pînă la 26 iulie 1963 cînd muzeul a fost greu avariat de către cutremurul catastrofal din acel an.

Expoziția permanentă reflectă trăsăturile caracteristice ale vieții și culturii populare din toate zonele Macedoniei — agricultura, creșterea vitelor, pescuitul, ceramica, unele meșteșuguri artistice, arhitectura murală și urbană, costume populare grupate pe tipuri regionale, obiceiuri și chiar două interioare ilustrînd viața casnică a satului și a orașului macedonean din secolul al XIX-lea.

Planul tematic al expoziției viitoare prevede prezentarea tuturor formelor tradiționale de cultură, separat pe fiecare regiune, reflectînd astfel principalele caracteristici ale zonelor etnografice respective.

Muzeul a organizat mai multe expoziții temporare, printre care se pot menționa: „ Evoluția locuinței în Macedonia ", „ Giuvaergeria macedoneană ", „ Instrumentele populare de muzică ", „ Uneltele casnice de metal ", „Arta populară ". Astăzi Muzeul etnografic prezintă două expoziții temporare recent organizate: „Valea Skopje" și „Ceramica macedoneană".

Prima prezintă principalele aspecte ale culturii populare în regiunea Skopje — arhitectură, ocupații, costume populare, două interioare țărănești, ilustrînd în același timp și obiceiurile de Paști și Crăciun.

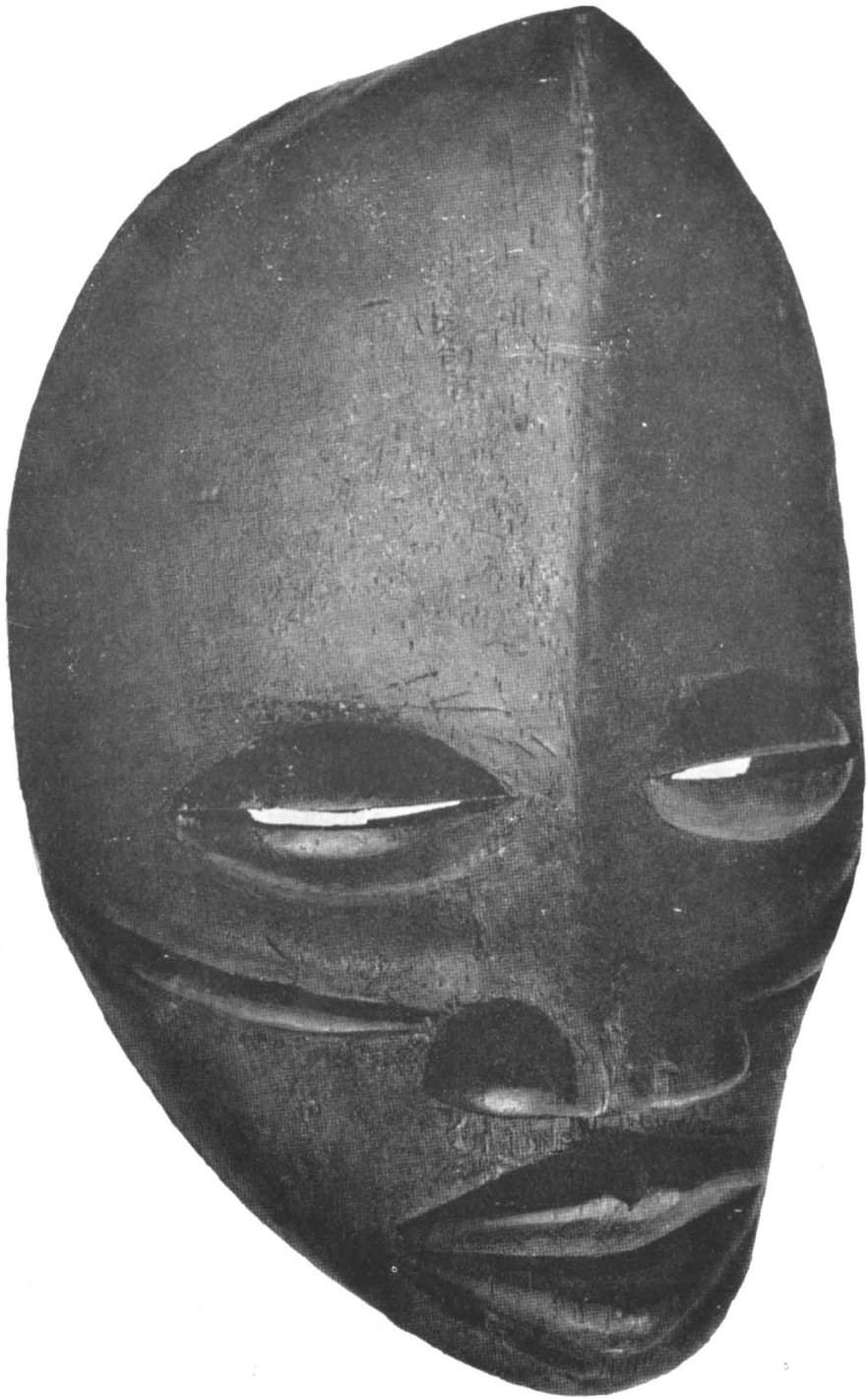
Cea de-a doua expoziție are ca temă ceramica din Macedonia, cu vasele grupate după destinația lor. Înfățișînd și un atelier de olar, expoziția dă o vedere generală și asupra tehnicilor de modelare și de ornamentare a vaselor.

Printre activitățile muzeului, un loc important îl ocupă filmele etnografice, avînd ca subiecte diferite obiceiuri, meșteșuguri și alte trăsături caracteristice ale vieții poporului. Cinemateca muzeului cuprinde șapte filme: Obiceiurile de Paști din Poreče, Obiceiurile de Sf. Gheorghe din regiunea Skopje, Obiceiurile de „rusalii" din regiunea Gevgeli, Regiunea Azot, Confecționarea cimpoaielor la Prilep, Pescuitul în lacul Katlanovo, Nunta la Mariovo.

Muzeul etnologic are și o fototecă destul de bogată cu privire la diferite aspecte etnografice, o bibliotecă și un laborator de conservare.

Cu toate că doar expozițiile temporare sînt azi principalele forme de activitate ale Muzeului etnologic, el joacă un rol deosebit în viața culturală a orașului Skopje, deoarece după catastrofa din 1963 este singurul muzeu deschis publicului.

https://biblioteca-digitala.ro



„ARTA NEAGRĂ“

EXPOZIȚIA MUZEULUI ETNOGRAFIC DIN NEUCHÂTEL LA BUCUREȘTI

https://biblioteca-digitala.ro

Muzeul etnografic din Neuchâtel este specializat în cultura africană. Aceasta își găsește fundamentarea în primul nucleu de colecție, constituit în 1792 de către generalul Charles-Daniel de Meuron, apoi în colecțiile acumulate în decursul celor peste 150 de ani de existență și, în sfîrșit, în preocupările și cercetările științifice de africanistică ale actualului său director, etnograful Jean Gabus. Astăzi Muzeul deține peste 50 000 de obiecte etnografice, dintre care marea majoritate reprezintă variatele forme ale culturii africane, rezultate din zece expediții și misiuni de lungă durată. Confirmarea internațională a specializării Muzeului din Neuchâtel în etnografia africană și a competenței directorului său a constituit-o invitația care i-a fost adresată de a organiza marea expoziție de artă africană, cu ocazia Festivalului de la Dakar.

O selecție de circa 300 de obiecte din importanta colecție a muzeului a fost prezentată publicului românesc, în sala Dalles, în lunile iulie și august 1968, sub titlul „*Arta neagră*".

Conform concepției muzeografice a lui Jean Gabus, după care muzeograful trebuie să fie, în același timp, scenarist, regizor și scenograf, iar expoziția trebuie să întrunească toate însușirile rezultate din îmbinarea acestor preocupări de bază, avînd întotdeauna dublu caracter —analitic și sintetic—, expoziția „ Arta neagră" se caracterizează printr-o plurivalență tematică, strălucit ilustrată, pe o strictă fundamentare științifică.

Dintru început trebuie spus că întreaga expoziție încearcă să scoată în evidență un postulat propriu concepției multor curente etnografice africanistice și dezvoltat îndeosebi de Jean Gabus, anume acela al sensului pe care-l ia *arta* în lumea neagră, cu totul diferit de accepția generală a acestui termen. În Africa există refuzul echivalării manifestărilor artistice cu un termen, ceea ce numim noi creații artistice avînd alte valori: tradiție devenită sistem, pulsațiile unei societăți, expresia unei drame colective, limbaj sacru, ritual plastic, formele magico-religioase etc. De fapt această definiție pe care o dă Gabus *artei africane* nu ne apare ca ceva nou și se transpune în limbajul nostru etnografic în *artă populară*, o artă încă vie și prezentă, continuînd — pe același plan sau amplificat, transformat — tradiția artistică populară, o artă populară integrată contextului etnografic de viață cu toate implicațiile, interferențele și condiționările sale, o artă populară reflectînd o cultură și un mod de viață.

După o introducere în care se prezintă atelierul, uneltele și tehnicile de lucru ale diferiților meșteri, aspecte ilustrate atît prin planuri, fotografii, unelte, serii de obiecte în fazele lor de prelucrare, obiecte finite, cît și prin schițele lui Hans Erni, prețioase documente etnografice, totodată și opere de artă, prima parte a expoziției prezintă, prin exemplare din cele mai caracteristice și valoroase, zecile de stiluri ale artei negre, corespunzînd diferitelor etnii și grupate în trei mari școli: școala sudaneză (Dogoni, Baule, Malinke, Bobo, Mossi, Lobi, Moba, Senufe, Baga, Guro, Dani, Magbentu, Azande, Bangala, Fang, Bakota), școala atlantică (Ioruba, Ecoi, Bamun, Bamileke, Bakete, Baiaca, Bangala, Bapende, Bacioco) și școala orientală (Bacuba și Baluba). Este interesant de precizat că în noțiunea de *stil* se integrează, pe lîngă forma și ornamentica creațiilor artistice și tehnicile, materialele, istoria, funcțiile și, prin extensiune, întregul mod de viață care i-a determinat și condiționat ființa.

Dar, după concepția de bază în determinarea și interpretarea artei negre, ceea ce o definește este funcția pe care o are obiectul de artă, valoarea pe care o capătă în ansamblul vieții și, în ultima analiză, cauza care îi determină existența.

În acest sens se desfășoară partea a doua a expoziției, cea mai cuprinzătoare și cea mai interesantă prin complexitatea problematicii sale.

Toată creația artistică neagră apare grupată pe opt valori funcționale: *comemorativă*, *socială*, *politică*, *magico-religioasă*, *educativă*, *estetică*, *sincretică*, *de comunicare*.

Obiectele avînd valoare *comemorativă* sînt în primul rînd cele narative, cu valoare de cronici istorice, prezentate sub formă plastică, îndeosebi statuete și basoreliefuri, cît și tobe, scaunejilț, figurine, care fac parte din recuzita protocolară a ceremonialului de curte, obiecte de prestigiu. Se remarcă din această categorie, în chip net detașat, faimoasele bronzuri din Benin, puternică forță feudală cu o cultură strălucitoare, îndeosebi între secolele XVI și XVIII. Încă și azi există în orașul nigerian Benin meșteri în bronz, în lemn, în fildeș, grupați în corporații, care continuă să lucreze în stilul vechi, tradițional, sau copii.

O serie de statuete din diferite materiale, de obiecte, de fetișe, de amulete se încadrează creațiilor artistice cu valoare socială. Aceste obiecte, deosebit de interesante, evocă și regizează raporturile între oameni, între om și societate în cadrul riturilor de inițiere, legate de funcția și rolul strămbunilor, a femeii, fecundității, copilului, căsătoriei, zestrei etc.

O altă categorie de obiecte este aceea cu *valoare politică*. Acestea sînt în majoritatea lor însemne de șef, simboluri ale puterii: tronuri, arme, sceptre, apărătoare de muște, evantaie, pipe, blide, umbrele, lucrate din cele mai diverse materiale: lemn, metal, fildeș, corn, împletituri, țesături, mărgele etc. De foarte multe ori însă, aceste obiecte au o funcție bivalentă: *politică* și *magico-religioasă*, în cazurile foarte frecvente în care șeful de trib, regele, cumulează și funcția religioasă.

Marele număr de obiecte de cult, obiecte din inventarul și recuzita vracilor, a ghicitorilor, marilor preoți, măștile, fetișele și amuletele, recuzita utilizată la diferitele rituri agrare, rituri de vînătoare, rituri pregătitoare ale luptei, războiului, obiceiuri practicate pentru paza căminului, a vetrei, împotriva bolilor, toate

https://biblioteca-digitala.ro

abundînd de o imagerie grotescă, înspăimîntătoare, în forme sculpturale, de oameni și animale, folosind toate materiile prime posibile, cu ingenioase reprezentări simbolice decorative — se încadrează în stufoasa și terifianta lume fantastică a creației artistice cu *valoare magico-religioasă*. Această categorie este și aceea care a dus la o mare dezvoltare a manifestărilor artistice ale Africii Negre în forme sculpturale și la o înflorire a unei imaginații simbolice, plină de stilizări și abstractizări, ce depășesc — nu prin conținut, ci prin mijloacele de exprimare ultramoderne — cele mai îndrăznețe încercări ale unei arte „moderne", ce nu-și găsește căile de reprezentare.

Subsumate atît unor scopuri utilitare, cît și unor scopuri politico-sociale religioase și de inițiere, societățile africane pe clase de vîrstă, sex, specializări meșteșugărești, inițieri religioase — practică și aplică forme de educație — orientate în direcția specializării din cadrul societății respective — cursuri, lecții, în cadrul cărora se folosește un bogat inventar de obiecte, recuzită și — am putea spune — chiar un fel de material „didactic", cît și podoabe, obiectele simboluri folosite la riturile de trecere, ce constituie adevărate probe-examen, obiecte cu certe valori artistice, care se încadrează în expoziție în categoria obiectelor cu *valoare educativă*.

Problema obiectelor și creațiilor cu *valoare estetică* este mai puțin clarificată, venind în contradicție cu afirmația peremptorie a profundei funcționalități a artei africane. În această categorie sînt grupate o serie de obiecte de amintiri turistice, pe care am crede mai nimerit să nu-și aibă etichetată vreo funcție oarecare, putînd fi mai degrabă considerate pur și simplu drept *artizanat modern* în cadrul procesului de aculturație.

O sinteză a tuturor funcțiilor artei negre apare în gruparea, oarecum arbitrară, a obiectelor cu „*valoare sincretică*". Însăși această categorisire constituie dovada pertinentă a riscului unor categorisiri formale, cînd este evidentă polifuncționalitatea, interferența și interdependența tuturor categoriilor de valori, care în viață, în complexul fenomenelor etnografice, se interpătrund, se intercondiționează, fiecare obiect putînd avea valori diferite în cadrul diferitelor aspecte și forme de manifestare a vieții.

În sfîrșit, o ultimă categorie a creațiilor artistice negre prezentate în expoziție este aceea, deosebit de interesantă, a artei cu *valoare de comunicare*, considerată drept una din realizările de maximă abstractizare a artei africane. Firește că oricare din formele artei are valoare de comunicare. Aici însă, în această categorie specială, se integrează creațiile artistice cu un sens mai restrîns, de semn, care consemnează și retransmite cunoștințele, o dată și paralel cu tradiția orală, constituind preliminariile scrierii propriu-zise, fapt care apare foarte clar în evoluția de la semnele pictografice chineze (începînd cu secolul 18 î.e.n.) pînă la ideogramele de azi.

În civilizațiile africane se poate bine urmări tot șirul evolutiv, toate fazele fiind clar reprezentate: urme, cuvinte-ornament, semne, pictograme, ideograme, ilustrații-rebus, ilustrații-proverbe, semnale, silabare, scriere.

Privind în ansamblu expoziția *Arta neagră*, după atente analize, ne dăm mai bine seama de imensitatea și profunzimea culturilor afri-

Statueta din lemn brun Bambara, Mali (detaliu).

cane, de complexitatea problematicii etnografice a etniilor de pe acest continent.

Sesizăm abundența materialului lemnos, a bronzului și subliniem penuria ceramicii. Reținem o cu totul altă gamă și sisteme ornamentale, cu o altă rezonanță, cu care spiritul nostru nu este poate pregătit spre a i se integra, spre a-i răspunde prin vibrații emoționale. Accentuăm abundența elementelor antropomorfe, permanent prezente și aproape obsedant predominante, răspunzînd parcă unei concepții antropoteistice. De altfel, în cosmologia și morala animismului tradițional al civilizației negre, omul este considerat drept „*bunul cel mai de preț al creației*", creația este „*centrată pe om*", iar organizarea oamenilor apare drept elementul primordial, cheia de boltă sau modulul tuturor formelor culturii negre.

De altfel omul, procesul său de creație, este permanent prezent în această expoziție care ne apare ca un imn închinat omului și creației sale pe toate planurile.

Dr. TANCRED BĂNĂȚEANU

https://biblioteca-digitala.ro

Vedere generală a sălii a doua. →

← Afișul expoziției reprezentînd icoana de la Mănăstirea Bisericani (jud. Neamț).

„ROUMANIE. TRÉSORS D'ART"

EXPOZIȚIA DE ARTĂ ROMÂNEASCĂ DE LA NEUCHÂTEL

CORINA NICOLESCU

Le Corbusier în arhitectură, Giacometti în sculptură, Paul Klee în pictură, Arthur Honeger în muzică și Friederich Dürenmatt în literatură, iată doar cîteva dintre personalitățile artei universale, originare din Elveția, țara care găzduiește de la 6 iulie 1968 pînă în luna ianuarie a anului viitor, o frumoasă și bogată expoziție de artă românească. O manifestare de acest gen făcută în Elveția a dobîndit o dublă semnificație. În primul rînd, ea reprezintă un mesaj artistic al lumii românești într-o țară din vestul Europei, în care interesul pentru poporul nostru se manifestă deosebit de viu. În al doilea rînd, în această țară renumită ca loc de întîlnire al turiștilor și oamenilor de cultură din întreaga lume, expoziția de artă românească poate fi cunoscută unui public mai larg decît cel elvețian. Expoziția s-a impus, încă de la început, prin calitatea și modul de prezentare a lucrărilor, astfel încît s-au putut număra peste o sută de vizitatori zilnic.

S-ar putea întreba cineva de ce o expoziție de mari proporții cum este cea de față, a fost deschisă tocmai la Neuchâtel? Aparent mic, orașul Neuchâtel este în realitate un important centru cultural prin universitatea sa, în care domină facultățile de studii umanistice frecventate de studenți de pe toate continentele. Muzeul de etnografie, în cadrul căruia s-a deschis expoziția românească, a devenit în ultimii 15 ani un centru de atracție, renumit în lumea întreagă prin prezentarea unor teme deosebit de interesante, urmărind cunoașterea în cercuri cît mai largi a culturii diferitelor popoare sau a omenirii întregi.

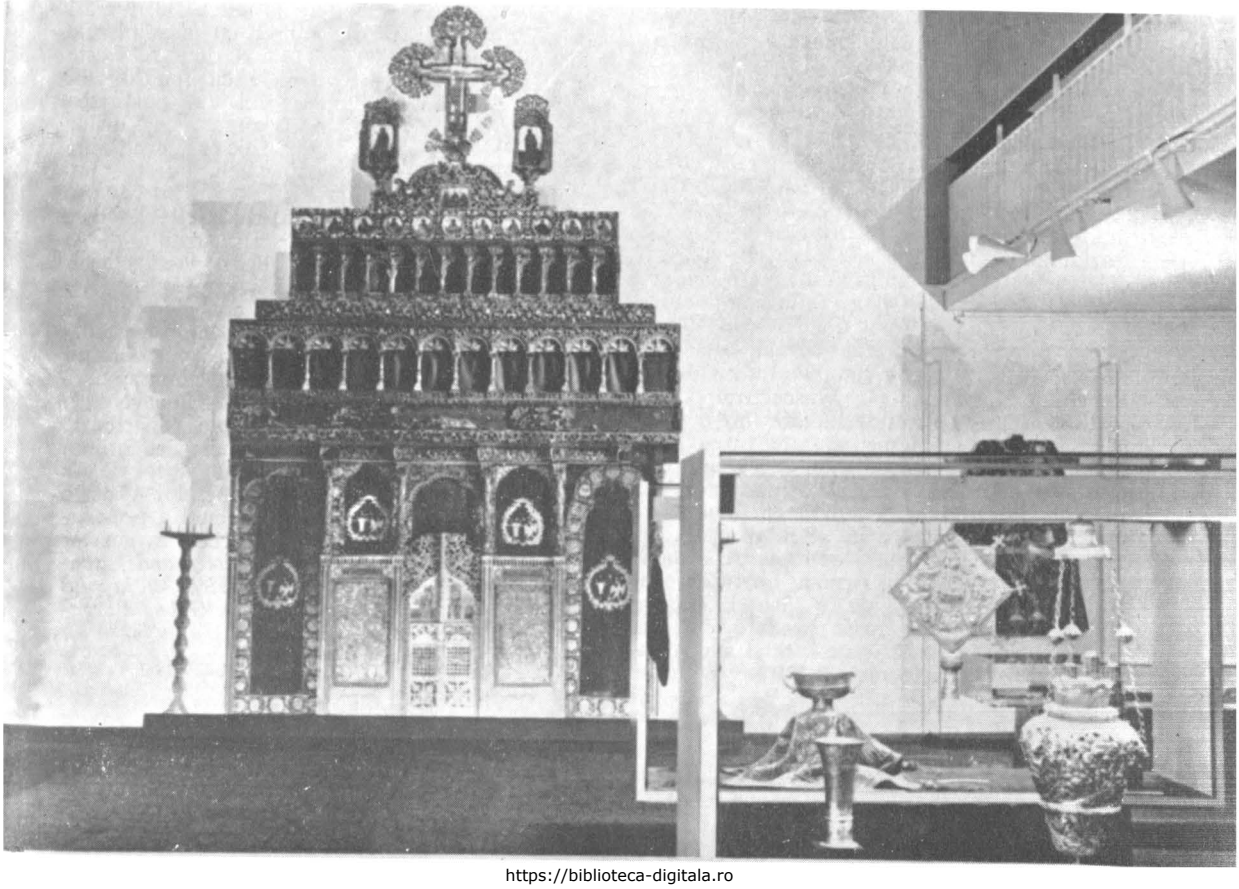
Pentru cei care o cunosc doar din lecturi, Elveția este țara munților, a pajiștilor înverzite și a ceasornicarilor. În fapt, Elveția de azi oferă nenumărate surprize. Aparent aspră, deoarece omul trăiește parcă suspendat între munți și apă, Elveția este în primul rînd o țară iubitoare de flori și de frumos. Prețuirea și înțelegerea creației omului din toată lumea caracterizează de asemenea concepția intelectualității elvețiene. Lipsită de materii prime, această țară și-a dezvoltat o industrie specială a ceasurilor și aparatelor de mare precizie, iar locuitorii ei, oameni cutezători, întreprinzători și harnici au muncit pretutindeni străbătînd continentele, de unde s-au reîntors aducînd cu ei opere de artă și obiecte etnografice din lumile noi pe care le-au cunoscut. De aceea este atît de mare numărul colecțiilor de etnografie și de artă, cuprinzînd lucrări unice prin vechimea și valoarea lor. Ele provin mai ales din Orientul Apropiat și Africa. Muzeele elvețiene sînt înzestrate de asemenea cu un număr impresionant de opere de artă europeană, mai ales din veacul nostru. Această bogăție de valori culturale acumulată într-o țară mică, avînd posibilități materiale destul de reduse, se datorește evident respectului pe care elvețienii îl au față de creația omenească în genere.

Ca exponent al acestui climat spiritual, Jean Gabus, profesor de etnografie și directorul muzeului din Neuchâtel, a avut inițiativa unei expoziții de artă românească începînd de la izvoarele sale îndepărtate, pînă la manifestările mai recente ale artei populare. Expoziția se desfășoară pe o suprafață de peste 1 000 m² în aripa nouă a muzeului destinată acestui gen de manifestări, pe care creatorul ei, J. Gabus, a numit-o „musée dinamique". O frescă imensă, pe toată suprafața peretelui de la intrare, realizată de Hans Erni, sintetizează această nouă preocupare a muzeului — cultura și arta popoarelor lumii. Pictura are caracter de simbol și semnificația unui vast program cultural. Din ziua de 5 iulie, porțile grele de fier ale splendidului parc, creat la mijlocul veacului trecut în jurul muzeului, ca și intrarea principală, sînt străjuite de impresionantul afiș al expoziției: „*Roumanie. Trésors d'Art*". El reprezintă, în mărime naturală, o icoană moldovenească din școala

▶

Prezentarea tîmplei bisericii de la Cernota, operă de sculptură brîncovenească. →

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

de iconari de pe Valea Bistriței, care au realizat în secolul al XVI-lea și cel următor opere deosebit de valoroase, încă prea puțin cunoscute.

Micul hol care precedă intrarea în cele două imense săli de la parter introduce pe vizitator în conținutul expoziției, printr-o hartă a țării noastre, două basoreliefuri romane și două uși de tîmplă pictate, din Moldova de la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Se intră apoi în prima sală — o revărsare de aur. Bogăția ferecăturilor de argint aurit de la mănăstirile Neamț, Golia, Trei-Ierarhi, Hurezi etc. este foarte frumos pusă în valoare prin fundalul roșu al vitrinelor, puternic luminate. Pe pereți se desfășoară o friză de icoane, în stînga sînt cîteva exemplare moldovenești, maiestuoase și nobile, cu fonduri strălucitoare de aur și tonalități de brunuri arse îmbinate cu roșu intens de cinabru. Icoanele din Țara Românească aparțin mai ales școalei brîncovenești, meșteșugit realizate, dar mai convenționale. Ele vin în contrast cu lucrările de școală transilvăneană, mai modeste ca execuție tehnică, similare prin temele lor bizantine, icoanelor din Moldova și Țara Românească, dar deosebite sub raportul concepției artistice. Toate sînt legate între ele prin sinceritatea și spontaneitatea sentimentului, iar unele poartă încă vie reminiscența artei romanice, îmbinată cu tradiția bizantină. Cele mai multe dintre icoanele transilvănene figurează pentru prima dată într-o expoziție, fiind încă necunoscute chiar publicului românesc. În centrul sălii, vitrine-mese adăpostesc un număr de manuscrise cu miniaturi, începînd cu *Tetravanghelul* de la Tismana, înfrumusețat de Nicodim, urmat de lucrări din secolele XV-XVI de la Putna, Neamț, Șingiorgiu, Șieuți etc. Fiecare vitrină este luminată de o sursă care cade de sus, la o distanță de circa 2 m, astfel calculată pentru a nu produce căldură. Luminarea fiecărei icoane ca și a vitrinelor dă pieselor o valoare de sine stătătoare. Un perete de panouri mobile, pe montanți metalici ușor detașabili, separă această primă sală de cea următoare, cu mult mai înaltă (circa 10 m), care pe latura din dreapta are o lungă galerie. Această sală a fost destinată lucrărilor monumentale, de aceea pe peretele principal s-a expus la mărime naturală, în copie, fațada de apus a mănăstirii Voroneț, reprezentînd Judecata din Urmă. Un colectiv de specialiști în frescă, compus din pictorii Gh. Popescu, N. Dona, G. Musceleanu ș. a. a realizat această splendidă lucrare într-o tehnică apropiată de cea a picturii murale. Într-o lumină mai slabă, de crepuscul, ea evocă apusul de soare într-o zi de toamnă tîrzie pe fațada Voronețului și introduce pe vizitator în atmosfera sufletului românesc. În fundul sălii, ușor înălțată pe un podium, se detașează dantela de aur a tîmplei de la Arnota, operă de sculptură brîncovenească, de o deosebită finețe. Valurile de catifea roșie brodate cu stema Țării Românești contribuie încă și mai mult la strălucirea acestei lucrări. Jumătate în penumbră, luminată doar în părțile principale de două mici reflectoare laterale, sculptura aurită a tîmplei de la Arnota capătă aici prețiozitatea unei adevărate bijuterii. Pe peretele din dreapta— o selecție de broderii: epitaful lui Ștefan cel Mare de la Dobrovăț, vălul de tîmplă de la Putna, reprezentînd Bunavestire, dvera dăruită Slatinei de Alexandru Lăpușneanu, un văl de tîmplă de la Trei-Ierarhi și epitaful de la Tismana dau imaginea unitară a diferitelor faze prin care a trecut broderia românească. Pe fondul negru al panourilor, datorită jocului de lumină, aurul patinat capătă o noblețe care emoționează pe vizitator în egală măsură cu pictura de la Voroneț. Pe peretele din fața tîmplei, domină un imens crucifix de la mitropolia din Tîrgoviște și două uși sculptate de la Tismana și Cotroceni.

Un loc foarte important în ansamblul expoziției îl ocupă arta populară, care se desfășoară într-o prezentare unitară, la etaj. Impresia de monumentalitate cu care vizitatorul pleacă din a doua sală de la parter, este menținută și aici. La capătul sălii s-a expus o splendidă troiță din Drajna de Jos (jud. Prahova) alături de o scoarță oltenească. În mod firesc, bogăția costumelor și a țesăturilor de casă domină această parte a expunerii. Un colț de interior din Bucovina și o cameră din Făgăraș evocă bogăția textilelor care împodobesc locuințele românești. În capătul acestei săli sînt expuși cîțiva stîlpi ciopliți și fotografii reprezentînd case țărănești. Prezentarea artei populare se continuă însă în două săli de la parter, care constituie pentru vizitator adevărate surprize. Prima sală este destinată exclusiv icoanelor pe sticlă, circa 30 lucrări din diferite centre, începînd cu exemplarele datînd din anii 1796 și 1798. A doua sală este rezervată olăriei. În vitrinele cu fondul alb, puternic luminate, contrastînd cu tonalitatea întunecată a mochetei, prețiozitatea smalțurilor impresionează tot atît de puternic ca și broderiile sau ferecăturile din celelalte săli.

Expoziția are, de asemenea, o interesantă parte documentară. Pe o galerie la etajul sălii a doua, vizitatorul poate urmări în toate detaliile arhitectura și pictura mănăstirii Voroneț, cu explicațiile necesare în 20 de fotografii și desene. Într-o altă încăpere, tot la etaj, la sfîrșitul expoziției, se desfășoară o friză de 50 de fotografii colorate de mari proporții, prezentînd arhitectura medievală, de la bisericile maramureșene, din lemn, pînă la palatele brîncovenești.

Mijloacele de expunere simple, distribuția echilibrată a lucrărilor, dar mai ales știința luminii dau expoziției o noblețe și sobrietate cu totul deosebită. Valoarea operelor vădește aspirația și preocuparea permanentă a poporului nostru pentru frumos. De aceea un gazetar elvețian a apreciat-o astfel: „*cette grande exposition, qui est peut-être la plus riche et la plus belle de toutes celles que Mr. Jean Gabus a organisé. . .*“ [1].

[1] „ Feuille d'Avis de Neuchâtel ”, 8 iulie, 1968.

https://biblioteca-digitala.ro

Colț de interior de casă românească (Muzeul Omului).

ARTA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ ÎN MUSÉE DE L'HOMME

DR. ION VLĂDUȚIU

https://biblioteca-digitala.ro

În luna mai a acestui an a avut loc solemnitatea inaugurării noilor vitrine de artă populară românească în Muzeul Omului din Paris. Această acțiune se înscrie ca o nouă expresie de rodnică colaborare în cadrul vechilor legături de prietenie între cele două popoare, român și francez.

Exponate etnografice de o deosebită valoare științifică și artistică, selecționate anume de specialiști ai Muzeului de artă populară al R. S. România și trimise în dar Muzeului Omului, precum și materialele unei bogate colecții etnografice dăruite acestui muzeu în anul 1958 de către Institutul Român pentru Relații Culturale cu Străinătatea stau la baza actualei expuneri din vitrinele de artă populară românească de la Musée de l'Homme.

Necesită a fi subliniat și faptul că piesele expuse sînt reprezentative pentru categoria respectivă precum și pentru zonele de proveniență. Noile vitrine cuprind categorii foarte variate de obiecte — de la lada de zestre și păpușare de caș pînă la ștergare de rudă și icoane pe sticlă. Sînt, astfel, expuse obiecte din lemn, os, ceramică, precum și țesături, piese de îmbrăcăminte, costume populare. A fost realizată de asemenea o judicioasă cuprindere zonală a țării, alegîndu-se zone etnografice din diferite regiuni ale țării noastre, — Vrancea, Pădureni, Maramureș, Suceava, Năsăud, Făgăraș, Mărginimea Sibiului, Munții Apuseni, Vîlcea.

Semnificația etnografică a obiectelor cît și valoarea lor artistică sînt puse cu ingeniozitate în evidență prin mijloacele muzeografice aplicate de organizatori. Transpunînd în viață ideea amenajării unui interior de veche casă tradițională românească, realizatorii, specialiști muzeografi ai Muzeului Omului, au reușit să releve în cadrul expoziției trăsăturile distinctive, specifice ale obiectelor prezentate vizitatorului.

Arta noastră populară este reprezentată în cîteva vitrine: o vitrină construită anume pentru amenajarea unui colț de interior de casă tradițională românească, o vitrină cu costume populare românești, una cu o piesă mare de port; la aceste vitrine consacrate anume valorilor culturii materiale și spirituale a poporului nostru se adaugă o seamă de materiale— măști, ouă încondeiate, fluiere artistic lucrate, icoane pe sticlă etc. — care sînt prezentate în contextul mai multor teme de artă populară a popoarelor continentului european.

Prima vitrină, concepută ca vitrină cu caracter de sinteză, reprezintă un colț cu variate piese de interior de casă românească: o scoarță de Maramureș, achiziționată din comuna Rozavlea, confecționată din lînă, cu motive decorative țesute, acoperă o mare parte a unuia din pereți, dînd o notă de distincție întregului colț de interior; alături, pe perete, se află un blidar din lemn de paltin, cu desene geometrice, în care se țineau lingurile de lemn frumos ornamentate, răspîndit în Vișeu și Sighet, piesa ca atare avînd proveniența din comuna Poienile de sub Munte; sub blidar se află o „coșărcuță de linguri" din comuna Ulma (Suceava) confecționată din lemn de brad, ornamentată cu motive liniare de spirale întrerupte cu puncte; un corn de praf de pușcă atîrnă discret de un colț al blidarului, punîndu-se în valoare frumusețea lucrului în os în arta noastră populară; lada de zestre crestată în lemn, cu motive decorative geometrice dispuse în mai multe rînduri paralele, confecționată de un meșter din comuna Băița (Maramureș), reliefează măiestria lucrului în lemn la români; pe ladă sînt puse alte obiecte de artă populară care exprimă îmbinarea utilului cu frumosul — păpușar de caș din comuna Vrîncioaia, zona Vrancei, căușe ornamentate cu motive de frunze de stejar din zona Pădurenilor; deasupra lăzii, trei icoane pe sticlă din zona Făgăraș împodobesc peretele, alături de blide de Vama, încadrate cu ștergare de rudă țesute din bumbac, care-și împlinesc și aici în muzeu menirea de piese decorative de interior. Lîngă lada de zestre un ulcior verde cu brîu alveolat și cu motiv zoomorf ieșit din mîna îndemînatică a unui meșter olar din Oboga înfrumusețează acest interior; în celălalt colț un ciubăraș ornamentat cu motive geometrice, pirogravat, aduce în această vitrină frumusețea lucrului în lemn din Moldova de nord. Alături, una din piesele de mare efect atrage dintr-o dată atenția vizitatorului: pălăria de fecior cu păuni și latiță din Salva-Năsăud. La toate acestea, se adaugă grinda casei pe care atîrnă ulcioare, subliniindu-se astfel un aspect caracteristic al interiorului casei tradiționale românești. Printr-un mod ingenios de dirijare a luminii, vitrinei i se imprimă acea notă de intimitate și veselie atît de caracteristică interiorului casei românești.

O altă vitrină cuprinde costume populare românești. Sînt expuse un costum bărbătesc de poenar din Mărginimea Sibiului și un costum femeiesc din zona Argeșului. Ele au fiecare componentele specifice ale costumelor din zona respectivă, încîntînd ochiul prin frumusețea lor. Un cojoc din Rășinari, executat cu măiestrie, aflat într-o altă vitrină reține de asemenea atenția vizitatorului. Mici obiecte de uz personal așezate cu pricepere dau un aspect și mai atrăgător acestor vitrine cu costume populare românești.

Noile vitrine de artă populară românească au fost vizitate cu deosebit interes de asistența care a participat la inaugurare. Arta populară românească se bucură de o mare prețuire din partea specialiștilor și publicului francez. În cuvîntul rostit cu prilejul inaugurării acestor vitrine, d-l Jacques Millot, directorul Muzeului Omului, sublinia că „*în România cultura populară a fost și este încă una din cele mai variate, una din cele mai originale și mai rafinate din lume*". D-sa releva de asemenea sentimentul de puternică afinitate între popoarele noastre, dorința ca legăturile de colaborare să se întărească și în viitor.

https://biblioteca-digitala.ro

Vitrina cu costume populare românești.

https://biblioteca-digitala.ro

CONSFĂTUIRILE ANUALE ALE CONSILIILOR LOCALE DE OCROTIREA NATURII — UN PREŢIOS AJUTOR ORIENTATIV ÎN ORGANIZAREA ACTIVITĂŢII DE OCROTIRE A NATURII

MARIA IACOB

În perioada 6. IV — 7. VI. 1968 au avut loc consfătuirile anuale ale consiliilor locale pentru ocrotirea naturii în cadrul cărora a fost analizată activitatea fostelor consilii regionale pentru ocrotirea naturii şi s-au dat indicaţii pentru orientarea activităţii noilor consilii judeţene de curînd organizate.

Prima consfătuire a avut loc la 6. IV. a.c. la Buzău. Au participat consiliile pentru ocrotirea naturii din judeţele: Prahova, Buzău, Dîmboviţa, Brăila, Galaţi şi Vrancea. S-a discutat activitatea fostelor consilii regionale Ploieşti şi Galaţi.

La 15.IV.a.c., la Sibiu, în cadrul şedinţei organizate în acelaşi scop s-a prezentat darea de seamă pentru fostele consilii regionale Braşov şi Hunedoara, fiind prezente consiliile judeţene de ocrotirea naturii: Braşov, Sibiu, Alba, Hunedoara şi Covasna.

La cea de-a treia consfătuire organizată la Piatra Neamţ la 19.IV.a.c. au participat următoarele consilii judeţene de ocrotirea naturii: Bacău, Neamţ, Iaşi, Vaslui, Suceava, Botoşani, şi s-a prezentat activitatea fostelor consilii regionale: Iaşi, Bacău şi Suceava.

În consfătuirea organizată în Bucureşti, la 10.V.a.c. în prezenţa reprezentanţilor consiliilor judeţene: Bucureşti, Tulcea, Constanţa şi cel al municipiului Bucureşti, s-a discutat activitatea fostelor consilii regionale: Bucureşti şi Constanţa, precum şi a oraşului Bucureşti.

În 7.VI.a.c. la Tg. Mureş, s-a ţinut ultima şedinţă de genul celor arătate mai sus, în cadrul căreia a fost analizată activitatea vechilor consilii ale regiunilor: Cluj, Mureş-Autonomă Maghiară, Crişana şi Maramureş. La această şedinţă au participat reprezentanţi ai consiliilor de ocrotirea naturii din judeţele: Cluj, Mureş, Bihor, Alba, Harghita, Maramureş şi Bistriţa.

În ceea ce priveşte modul de organizare a acestor consfătuiri — darea de seamă — prezenţă, participare la discuţii, probleme ridicate în dezbaterile ce au avut loc, trebuie să arătăm că în mod deosebit ne-au reţinut atenţia consfătuirile de la Tg. Mureş, Buzău şi Sibiu.

Un merit deosebit revine în acest sens unor comitete judeţene de cultură şi artă, gazde ale acestor utile şi interesante şedinţe de lucru, cît şi unor specialişti din muzeele de ştiinţe naturale, care au depus o activitate meritorie în acest domeniu.

Mai ales dezbaterile din aceste şedinţe, între care cele mai vii şi fructuoase credem că au fost cele din consfătuirile de la Tg. Mureş, Buzău şi Sibiu, au avut darul să clarifice unele probleme ale activităţii de ocrotirea naturii, activitate complexă şi interesantă, dar nu lipsită de unele dificultăţi.

Participarea tuturor factorilor interesaţi în această chestiune, colaborarea activă, concretă şi eficientă a tuturor celor chemaţi să contribuie la rezolvarea multiplelor aspecte ale acestor activităţi, au dat mai multă consistenţă acestor consfătuiri.

Nu avem pretenţia de a face ample consideraţii pe marginea acestor consfătuiri, dar vom încerca să prezentăm pe scurt cîteva din concluziile care s-au desprins din discuţiile ce au avut loc cu acest prilej, privind contribuţia lucrătorilor din muzeele de ştiinţe naturale la rezolvarea problemelor de ocrotirea naturii, care se ridică pe teritoriile în care ele îşi desfăşoară activitatea.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

Nu vom aminti rezultatele bune obținute de unele muzee și secții de științe naturale pe linia ocrotirii naturii (muzeele de științe naturale din Ploiești și Galați; secțiile de științe naturale ale muzeelor din Oradea, Deva, Suceava, Timișoara, Tulcea), ci ne vom referi doar la unele carențe ale activității acestora în domeniul ocrotirii naturii.

Din păcate, trebuie să spunem de la bun început, că nu toate muzeele și secțiile de științe naturale, nu toți specialiștii din aceste instituții acordă atenția cuvenită nenumăratelor probleme ridicate de acest aspect al activității lor — ocrotirea naturii.

Se uită probabil că problema ocrotirii naturii este parte integrantă a activității acestui gen de instituții muzeale. Se uită, desigur, că dacă nu vom ocroti azi, mîine și în permanență, în curînd nu vom mai avea nici ce studia și cerceta, nici ce să admirăm și să ocrotim.

E drept, sînt puține muzee și secții cărora trebuie să le amintim că au datoria și obligația să dea acestei activități ponderea cuvenită în complexul muncii muzeale (Muzeul din Craiova, Muzeul din Aiud).

Sînt însă alții și nu puțini cărora le putem cere să facă mai mult și știm că au toate condițiile pentru aceasta.

Activitatea de ocrotirea naturii cere în primul rînd o cunoaștere exactă a sistemului de organizare a acestei activități, precum și a legislației în vigoare, dar îndeosebi o cunoaștere foarte serioasă a tot ce trebuie ocrotit în cuprinsul zonei pe care o au în studiu și cercetare lucrătorii de specialitate ai muzeelor și secțiilor de științe naturale.

Inițiativa în problema colaborării, a conlucrării eficiente, a tuturor factorilor care au sarcina să contribuie la rezolvarea problemelor din acest domeniu, credem că trebuie să aparțină tot specialiștilor din muzee, care sînt cei mai interesați în menținerea echilibrului biologic, în ocrotirea naturii în întregul ei, a peisajului și în mod deosebit a elementelor de floră și faună, rare, caracteristice, endemice.

O altă categorie de sarcini ce revin muzeografilor din muzeele de științe naturale privește organizarea unor manifestări pe teme de ocrotirea naturii, precum și întocmirea unor materiale, tipărituri (pliante, ghiduri, broșuri), pe aceeași temă. Începînd cu expoziția de bază, care trebuie să prezinte asemenea probleme prin diferite mijloace de expunere muzeală, continuînd cu gama variată de manifestări științifice și cultural-educative în care intră expoziții temporare (la sediu), expoziții volante-itinerante, simpozioane, conferințe, filme documentar-științifice etc. și încheind cu activitatea proprie de energic și convins ocrotitor al naturii.

Cele arătate mai sus trebuie să constituie tot atîtea mijloace de a da un conținut bogat activității de ocrotirea naturii, pentru a face din aceasta unul din obiectivele muncii muzeale.

NOTE ORNITOLOGICE DIN DOBROGEA

MATEI TĂLPEANU

Fig. 1. — Tadorna tadorna, Călifarul, la Tekirghiol, 18 iunie 1968, (fotografiile au fost executate de către autor).

În dorința de a contribui la cunoașterea ornitofaunei Dobrogei, asupra căreia s-a îndreptat în ultimii ani atenția multor ornitologi din țară și din străinătate, și socotind că o viitoare lucrare de sinteză trebuie să se bazeze pe cît mai multe date concrete, vom arăta mai jos unele din observațiile noastre recente, care pot prezenta interes.

Puffinus puffinus yelkouan Acerbi — Furtunarul a fost observat rareori la coasta româ-

https://biblioteca-digitala.ro

nească a Mării Negre (5, 6): în martie 19 10 la Mamaia (R. Dombrowski), în primăvara anului 1923 la Cardon (D. Linția), în 15 august 1961 la Constanța și Mamaia (M. Dornbusch). C. Mândru (Muz. Ist. Nat. Iași), căruia îi mulțumim și pe această cale, ne-a comunicat cu multă amabilitate că a colectat 2 exemplare la 15 august 1962, la Ciotica (sud de Sf. Gheorghe, Delta Dunării); unul din ele, ♂ ad., e naturalizat în Muzeul de Istorie Naturală din Iași. (Prezenta lucrare fiind sub tipar, în revista „Vînătorul și pescarul sportiv" nr. 11, 1968. J. B. Kiss anunță că a colectat pe insula Sahalin în iulie 1968 1 exemplar de *P. p. yelkouan*, care se află naturalizat în muzeul „Delta Dunării" din Tulcea).

Noi am observat un exemplar adult zburînd spre sud, la 40—50 m de țărmul estic al insulei Sahalin (Sf. Gheorghe), la 4 iulie 1968. Contrastul dintre partea dorsală — întunecată — și cea ventrală — albă — ca și poziția tipică a aripilor cînd planează, cu vîrfurile puțin îndoite în jos, permit relativ ușor recunoașterea speciei. Avem convingerea că apare mai des în timpul verii pe coasta noastră, mai ales că în ultimii ani i s-a dovedit cuibăritul și în Marea Neagră, Maria Paspaleva (8) inelînd un pui nezburător la 10 august 1963, lîngă vărsarea rîului Ropotamo în Marea Neagră. Observațiile făcute la coasta bulgărească a Mării Negre după 1940 sînt numeroase (4, 8).

Din observațiile pe care le avem asupra marelui grup al Anseriformelor, spicuim următoarele:

Cygnus cygnus (L.) — Lebăda-de-iarnă a fost văzută de noi la 3 iulie 1968, un exemplar adult înotînd lîngă pelicani și lebede-de-vară pe apa dulce dintre insula Sahalin și țărmul Deltei. Aflîndu-se la o distanță mai mică de 150 m, am putut observa perfect — cu binoclul 15×50 — ciocul și ținuta caracteristică a gîtului. Un exemplar a mai fost observat în timpul verii, la 27 iulie 1967, pe lacul Sinoe (1).

Branta ruficollis (Pall.) — Gîsca-gît-roșu. Am observat un exemplar izolat zburînd spre nord peste lacul Tekirghiol, la 1 februarie 1968.

Tadorna tadorna (L.) — Călifarul cuibărește la Tekirghiol (7), unde am observat și noi 14 exemplare la 14 iunie 1968 și 6 exemplare la 18 iunie 1968. Iernează cu regularitate pe acest lac, observațiile din ianuarie 1967 (10) fiind confirmate de cele din 31 ianuarie 1968, cînd am observat peste 30 exemplare în partea de est a ghiolului.

Anas penelope (L.) — Rața-fluierătoare a fost observată de noi pe lacul Agigea, în plin sezon de cuibărit: 2 ♂ ad. în penaj nuptial, la 22 iunie 1967, 2 exemplare (1 ♂ ad. și 1 ♀ ad.) la 16 și 19 iunie 1968.

Aythya fuligula (L.) — Rața-moțată, am observat 1 ♂ ad. pe lacul Agigea, la 16 iunie 1968, ceea ce confirmă vechile date despre cuibăritul ei probabil în Dobrogea (6).

Oxyura leucocephala (Scop.) — Rața-arămie a fost din nou observată de noi iernînd pe lacul Tekirghiol, la 31 ianuarie și 1 februarie 1968,

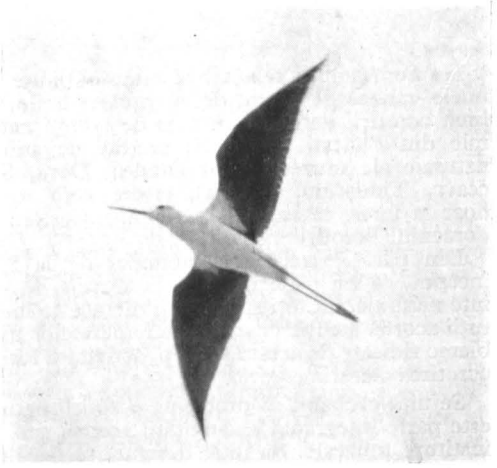


Fig. 2. Himantopus himantopus, Cătăliga, la Beibugeac, 2 iulie, 1968.

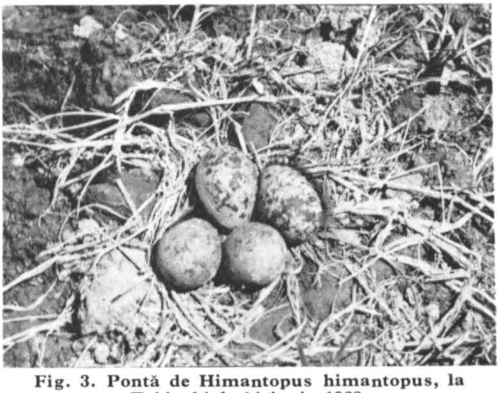


Fig. 3. Pontă de Himantopus himantopus, la Tekirghiol, 14 iunie 1968.

Fig. 4. Pontă de Recurvirostra avosetta, Cioc-întors, la Beibugeac, 30 iunie 1968.

https://biblioteca-digitala.ro

cînd circa 80 exemplare pluteau în vecinătatea unui cîrd de circa 300 *Aythya ferina*. Se confirmă astfel iernatul regulat al acestei rațe pe lacul Tekirghiol (10).

Asupra Falconiformelor avem de asemenea cîteva observații:

Neophron percnopterus percnopterus L. Vulturul-alb, citat de noi (10) în M-ții Măcin pe baza unei fotografii din septembrie 1962, a fost văzut de noi în acești munți la 10 iunie 1968. Am observat inițial rotind 2 exemplare, din care unul în penaj de juv., mai întunecat, apoi în aceeași zi de 2 ori cîte un exemplar adult, deci în total 2—4 exemplare. E posibil prin urmare ca această specie, atît de rară în prezent, să cuibărească în M-ții Măcin.

Haliaeetus albicilla (L.) — Codalbul. În seara zilei de 26 iunie 1967, am observat de pe puntea vasului, între Uzlina și Sf. Gheorghe, 7 exemplare de codalbi așezați pentru înnoptat pe sălciile ce mărginesc canalul Sf. Gheorghe. La 2 iulie 1968, am observat, în aceleași condiții, 2 exemplare.

Vrem să relevăm și faptul că în pădurea Hagieni (sud-vest de Mangalia), am putut observa, în cîteva ore doar, pe timp ploios, la 17 iunie 1968, 6 specii de Falconiforme: *Aquila pennata*, *Circaëtus gallicus*, *Milvus migrans*, *Circus aeruginosus* (2 per.), *Buteo buteo*, *Falco subbuteo*. E un rezultat îmbucurător al ocrotirii rezervației și al opririi combaterii răpitoarelor!

Din numeroasele note asupra Charadriiformelor, selecționăm următoarele:

Himantopus himantopus L. — Cătăliga nu a cuibărit în anul 1968 la rezervația din sărătura Murighiol, ci în apropiere, la sărătura Beibugeac (com. Plopu), unde am găsit cîteva perechi, cu pui proaspăt eclozați la 30 iunie și în zilele următoare. La Tekirghiol am observat la 14 iunie 1968 trei perechi, din care una avea ponta completă de 4 ouă (fig. 3) abia clocite, în mlaștinile formate de izvoarele dulci la coada lacului. La 18 iunie însă, tot terenul de cuibărit, care se usca rapid, fusese călcat în picioare de oi, iar cătăligele nu mai erau în preajma lui și nu mai reacționau la apropiere prin glas de alarmă. A. Papadopol (7) citează și el această specie la Tekirghiol.

Recurvirostra avosetta L. — Cioc-întorsul a cuibărit de asemenea în număr de 3—4 perechi la Beibugeac (fig. 4), împreună cu *Himantopus*, *Glareola pratincola*, *Charadrius alexandrinus* și *Sterna hirundo*. Pe insula Sahalin cuibăreau 7—8 perechi, la 3 și 4 iulie 1968, împreună cu *Sterna albifrons*, *Sterna hirundo*, *Glareola pratincola*, și *Charadrius dubius*.

Burhinus oedicnemus (L.) — Pasărea-ogorului a cuibărit în număr de 7—8 perechi pe insula Sahalin, în 1968 (fig. 7). Deși pe dealul pietros de la Murighiol s-a instalat în acest an o carieră de piatră, am auzit totuși la 30 iunie glasul caracteristic al acestei păsări.

Fig. 5. Pontă de Charadrius alexandrinus, la Beibugeac, 30 iunie, 1968.

Fig. 6. Pui de Glareola pratincola, la Beibugeac, 30 iunie 1968. În caz de pericol se ascunde în vegetația rară de pe sărătură, culoarea sa de protecție, asemănătoare cu substratul și poziția sa nemișcată făcîndu-l invizibil.

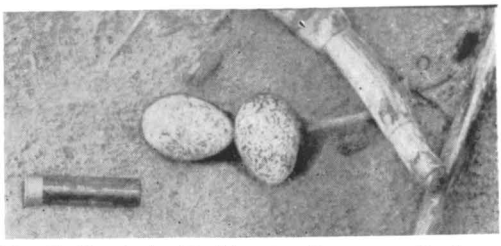


Fig. 7. Pontă de Burhinus oedicnemus, Pasărea-ogorului, pe insula Sahalin, 3 iulie 1968.

Fig. 8. Pontă de Sterna albifrons, pe insula Sahalin, 4 iulie, 1968.

https://biblioteca-digitala.ro

Larus fuscus L. — Pescărușul-negricios a fost văzut de noi cu regularitate în ultimii ani și în timpul sezonului de cuibărit, în Dobrogea. L-am observat și în 1968, la 3 și 4 iulie pe insula Sahalin — 6 exemplare în penaj de adult, printre zecile de pescăruși-argintii *(Larus argentatus)*.

Hydroprogne caspia (Pall.) — Pescăriţa-mare se afla în număr de cîteva exemplare în nordul insulei Sahalin, atît la 27 iunie 1967, cît și la 3—4 iulie 1968.

Sterna sandvicensis Lath. — Chira-mare era numeroasă pe insula Sahalin la 3—4 iulie 1968, zeci de exemplare adulte, unele cu peștișori în cioc (colonie de cuibărit în apropiere?), altele zburînd în grup cu exemplarele tinere din acest an. La 5 octombrie 1967, erau sute de exemplare la extremitatea sudică a lacului Sinoe.

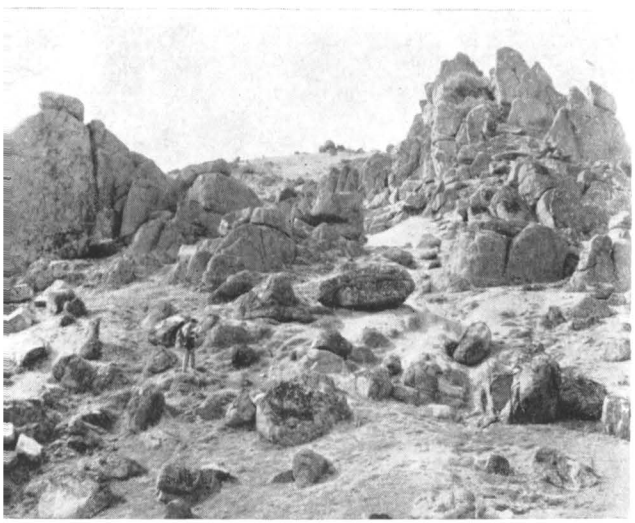


Fig. 9. Biotop stîncos din Munții Măcinului, în care cuibărește Monticola saxatilis, Mierla-de-piatră, 10 iunie 1968.

Este surprinzător faptul că în Bulgaria există foarte puține date asupra acestei specii, din care 2 păsări inelate în U.R.S.S., capturate în octombrie 1959, la Tolbuhin și noiembrie 1959 la Balcic (8).

Despre Passeriforme relevăm următoarele date.

Monticola saxatilis L. — Mierla-de-piatră continuă să cuibărească în M-ții Măcinului, unde e amintită încă de frații Sintenis și de Dombrowski (3). La 10 iunie 1968, am observat 3—4 ♂ ad. în zbor nupțial și cîntînd, în biotopul caracteristic (fig. 9).

Loxia curvirostra curvirostra L. — Forfecuța. Spre uimirea noastră am găsit la 3 iulie 1968 un ♂ ad. de forfecuță pe insula Sahalin, zburînd prin tufele de Tamarix de pe dune. L-am colectat și depus în colecția științifică a Muzeului „Gr. Antipa". Pipota păsării era complet umplută de un fruct de Tamarix, tăiat în două în maniera sa caracteristică.

D. Linția (în 3) menționează apariția sporadică a forfecuței la șes vara, pînă la o distanță de 120 km de pădurile de conifere în care trăiește de obicei. Am amintit totuși acest caz, socotind că apariția unei păsări de munte pe dunele de la malul mării, departe de conifere, prezintă interes.

BIBLIOGRAFIE

1. Antal, V. A. Kelemen, I. Szabo, 1968, *Observații ornitologice în Dobrogea*, Vîn. Pesc. Sport, *20*, 8: 22—23.
2. Cătuneanu I., Al. Johnson, M. Tălpeanu, 1967, *Recherches ornitologiques dans la Dobroudja* (1965—1966), Trav. Mus. Hist. Nat. „Gr. Antipa", *7*: 419—435.
3. Dombrowski, P., 1946, „Ornis Romaniae", București (prelucr. și compl. de D. Linția).
4. Doncev, Șt., 1965, *Wasserschwimmvogel (Tubinares, Steganopodes, Pygopodes und Lari) in Bulgarien*, Proc. Ornit. Conf. Brno.
5. Dornbusch, M., G. Grempe, 1965, *Ornithologische Beobachtungen im Küstengebiet der Dobrudscha (Rumänien)*. Beitr. z. Vogelk. *11*, 3: 132—152.
6. Linția, D. 1965, 1955, „Păsările din R.P.R.", vol. II, III, București.
7. Papadopol, A., 1963, *Cercetări asupra păsărilor de pe litoralul Mării Negre și lacurile litorale-Dobrogea*, Com. Zool. *2*: 159—181.
8. Paspaleva-Antonova, Maria, 1965, *Oprísteneni v ciujbina i namereni v Bílgaria Ciaiki*, Bull. Inst· Zool. Mus. Sofia, *18*: 31—40.
9. Paspaleva-Antonova, Maria, 1965, *Svedenia za novi redki bilgarski ptiți*. Bull. Inst. Zool. Mus. Sofia, *19*: 36.
10. Tălpeanu, M., 1967, *Les Falconiformes de Roumanie* (II), Trav. Mus. Hist. Nat. „Gr. Antipa", *7*: 397—407.
11. Tălpeanu, M., L. Manolache, 1967, *Noi date fenologice asupra unor specii de păsări care iernează în România*. Rev. Muz. *4*, 3: 254—257.

RÉSUMÉ

Cette note présente des données récentes sur quelques oiseaux de la Dobroudja. Puffinus puffinus yelkouan a été observé le 4 juil., 1968, à Sahalin (sud de Sf. Gheorghe), de même qu' un ex. de Cygnus cygnus, le 3 juil. 1968. Tadorna tadorna a niché en 1968 à Tekirghiol, une trentaine d'ex. y ont aussi hiverné, étant observés le 31 janv. et le 1 févr. 1968, de même qu'env. 80 ex. d'Oxyura leucocephala. Anas penelope et Aythya fuligula ont été observés en période de nidification à Agigea. Neophron percnopterus pourraît nicher dans les Mts. Măcin, 2 — 4 ex. y ont été observés le 10 juin 1968. Himantopus himantopus et Recurvirostra avosetta ont niché en 1968 à Beibugeac, la dernière espèce aussi à Sahalin, de même que Burhinus oedicnemus. Larus fuscus, Hydroprogne caspia et Sterna sandvicensis ont été aussi observés en juillet 1968 à Sahalin, ou 1 ex. de Loxiia curvirostra a été capturé, dans les bosquets de Tamarix qui couvrent les dunes de sable. Monticola saxatilis niche dans les Mts. Măcin.

https://biblioteca-digitala.ro

DICTYONOTA (ALCLETHA) AETHIOPS HV. (FAM. TINGIDAE, ORD. HETEROPTERA) — SPECIE NOUĂ PENTRU FAUNA ROMÂNIEI

HANS PLATTNER

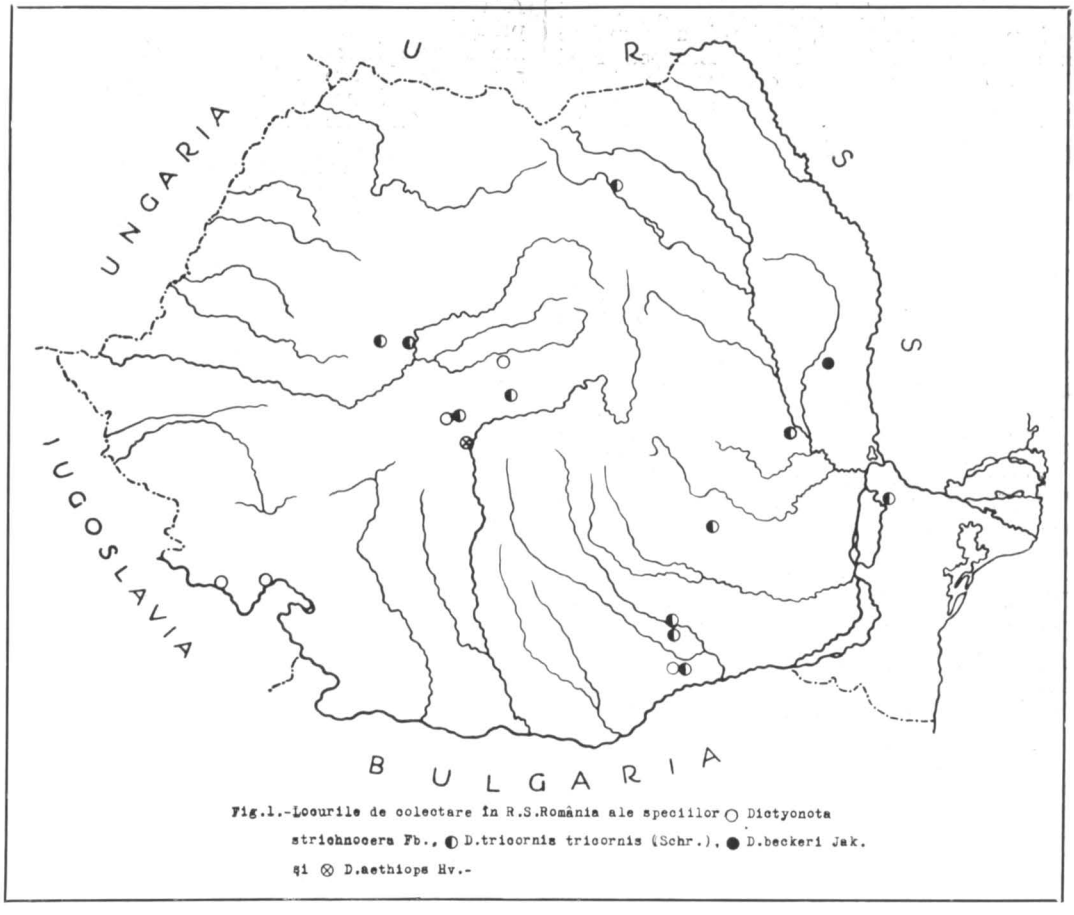


Fig.1.-Locurile de colectare în R.S.România ale speciilor ○ Dictyonota strichnocera Fb., ◐ D.tricornis tricornis (Schr.), ● D.beckeri Jak. şi ⊗ D.aethiops Hv.-

După lucrările cercetătorilor Drake & Ruhoff (1960), familia Tingidae cuprinde 353 de genuri, respectiv 1809 specii răspîndite pe tot globul pămîntesc. Aceiaşi autori menţionează pentru genul *Dictyonota* 26 de specii, dintre care 24 trăiesc în subregiunea palearctică, 2 în cea orientală şi cîte 1 în subregiunea nearctică şi etiopiană.

În Europa s-au semnalat pînă acum 16 specii din genul *Dictyonota* (Stichel 1960), iar 3 — *Dictyonota strichnocera* Fb., *D. tricornis tricornis* (Schr.) şi *D. beckeri* Jak. — au fost colectate şi pe teritoriul ţării noastre.

Cu ocazia cercetărilor entomologice întreprinse de către personalul ştiinţific al secţiei de Istorie Naturală a Muzeului Brukenthal din Sibiu, am colectat în ziua de 11. VI. 1967 la Tălmaciu, lîngă rîul Sadu, pe o pajişte, 2 tingide, ulterior determinate de Dr. E. Wagner (Hamburg) ca aparţinînd speciei *Dictyonota* (*Alcletha*) *aethiops* Hv. (Fig. 1).

https://biblioteca-digitala.ro

Această specie, amintită ca „*Dictyonota truncaticollis*? (not Costa)" încă de Puton în anul 1879 din sudul Franței (Béziers) și insula Corsica, nu a fost însă descrisă ca „nova species" decît de Horvath, în anul 1905, după un exemplar femel prins la Tebessa, în Algeria. Mai tîrziu alte exemplare se mai semnalează din Spania (Horvath 1906), Maroc (Vidal 1937), Dalmația-Iugoslavia (Novak & Wagner 1951) și Sardinia (Stichel 1960).

Din punct de vedere zoogeografic, locul nou de colectare, Tălmaciu-România, prezintă o importanță deosebită, fiind prima semnalare a acestei specii în sud-estul Europei. Pînă acum, exemplarele s-au colectat numai din nord-vestul Africii, sud-vestul și sudul Europei. De asemenea este prima semnalare a speciei în subregiunea euro-siberiană. Celelalte locuri de colectare sînt situate în subregiunea mediteraneană a palearcticului.

Întrucît ceilalți cercetători entomologi din țara noastră, care s-au ocupat intens de studiul heteropterelor (Montandon, Sienkiewicz etc.) n-au găsit această specie în părțile estice ale României, credem că este vorba de o specie sudică, inițial răspîndită în părțile vest-mediteraneene ale Africii și Europei, care ulterior s-a răspîndit spre est, ajungînd în Transilvania prin Cîmpia Banatului și Valea Mureșului. Se pare că acest drum de pătrundere în Transilvania l-au ales, în general, elementele vest-mediteraneene ale insectelor, fapt deja subliniat de entomologul sibian N. A. Müller (1924) pentru diferitele specii din grupul ortopterelor.

Planta, sau plantele gazdă pe care trăiește *Dictyonota (Alcletha) aethiops* Hv. încă nu sînt cunoscute (Drake & Ruhoff 1965). La Tălmaciu am lucrat tot după metoda cosirii plantelor cu plasa entomologică, astfel că numai cercetările viitoare vor putea să stabilească dacă această specie este mono- sau polifitofagă. O dată cunoscute plantele (sau planta) gazdă, va fi desigur mai ușor să se urmărească răspîndirea zoogeografică a acestei specii interesante, nu numai pe cuprinsul țării noastre, ci și în celelalte părți ale regiunii palearctice.

BIBLIOGRAFIE

1. Drake, C.J., & Ruhoff F.A., 1960, *Lace-bug Genera of the World (Hemiptera: Tingidae)*. Proc. U.S. Nat. Mus., vol. 112, Washington.
2. Drake C. J., & Ruhoff F.A., 1965, *Lacebugs of the World: A Catalog (Hemiptera: Tingidae)*, U.S. Nat. Mus., Bull. 243, Smithsonian Inst., Washington.
3. Horváth G., 1905, *Tingitidae novae vel minus cognitae e regione Palaearctica*. Ann. Mus. Nat. Hungarici, vol. 3, p. 556–572.
4. Puton A., 1879, „ Synopsis des hémipteres-hétéropteres de France, part, 2. Tinigidides, Phymatides, Aradides, Hebrides, Hydrometrides ". Paris, p. 83–159.
5. Stichel W., 1960, „ Illustrierte Bestimmungstabellen der Wanzen. II. Europa ", vol. 3, H. 9–11, Berlin.
6. Wagner E., 1961, *Heteroptera (Hemiptera)*., In: „ Die Tierw. Mitteleuropas ", vol. IV. H. Xa, Leipzig.

STERNBERGIA* LUTEA (L.) ÎN INSULA ADA-KALEH

I. CRISTUREAN ȘI EUGENIA ELIADE

În excursia făcută cu studenții Facultății de biologie a Universității din București în insula Ada-Kaleh, la 21 octombrie 1967, am avut prilejul să admirăm, pe lîngă interesantele monumente istorice din insulă, și frumusețea rară dată de aspectul autumnal al florei și vegetației. Numeroasele exemplare de *Thuja orientalis* (arborele vieții), alături de alte conifere printre care semețul chiparos (*Cupressus sempervirens*), dau insulei o permanentă prospețime, care acum se îmbină cu mozaicul dat de coloritul foarte variat al frunzelor celorlalți arbori decorativi și ale pomilor fructiferi.

Datorită condițiilor climatice deosebite din această toamnă, multe din plante au înflorit pentru a doua oară în acest an, sau unele din ele, cu perioadă tîrzie de înflorire, continuă să fie în plină anteză. Astfel zidurile cetății, împodobite permanent de vița de vie (*Vitis vinifera*), vița de Canada (*Parthenocissus quinquefolia*), ruginița (*Asplenium ruta-muraris*) ș. a. sînt populate și de numeroase exemplare de *Cymbalaria muralis* și *Antirrhinum majus* (sălbăticit) în plină floare.

Dintre plantele ierbacee, de mare importanță pentru insulă este *Sternbergia lutea* (ghiocei de toamnă) din familia Amaryllidaceae care nu a fost citată pînă în prezent în lucrările de botanică referitoare la acest teritoriu. În flora țării noastre nu este amintită această plantă decît de Zacharia Panțu (1929) care spune că: „...această specie, originară din regiunea mediteraneană (sudul Europei), crește cultivată ca plantă decorativă și prin părțile noastre..." Autorii speciei (*Sternbergia lutea* Roem. et Schult.) dați de Panțu, nu concordă cu acei dați în lucrările de specialitate consultate de noi. Nu avem certitudinea că această plantă a fost văzută de autorul amintit sau a citat-o după vreo lucrare anterioară mai puțin cunoscută, deoarece în lucrările floristice de bază, inclusiv „Flora R. S. România" (vol. XI) nu este menționată.

Numele plantei, autorii și sinonimiile acceptate de principalele flore (4), (5), (9), sînt: *Sternbergia lutea* (L.) Ker-Gawl. în Roem et Schult., Syst. VII. 2 (1830) 795. — *Amaryllis lutea* (L.) Sp. Pl. (1753) 292; *Oporanthus lutea* Herb. Appen (1821) 38. Ic.: Rchb. Icon. Fl. Germ. IX, tab. 373; Jáv. és Cs. Icon. Fl. Hung. (1934). Pl. 88.

* Numele acestui gen a fost dedicat contelui Gaspar Sternberg, botanist și scriitor la Regensburg (1761–1838).

https://biblioteca-digitala.ro

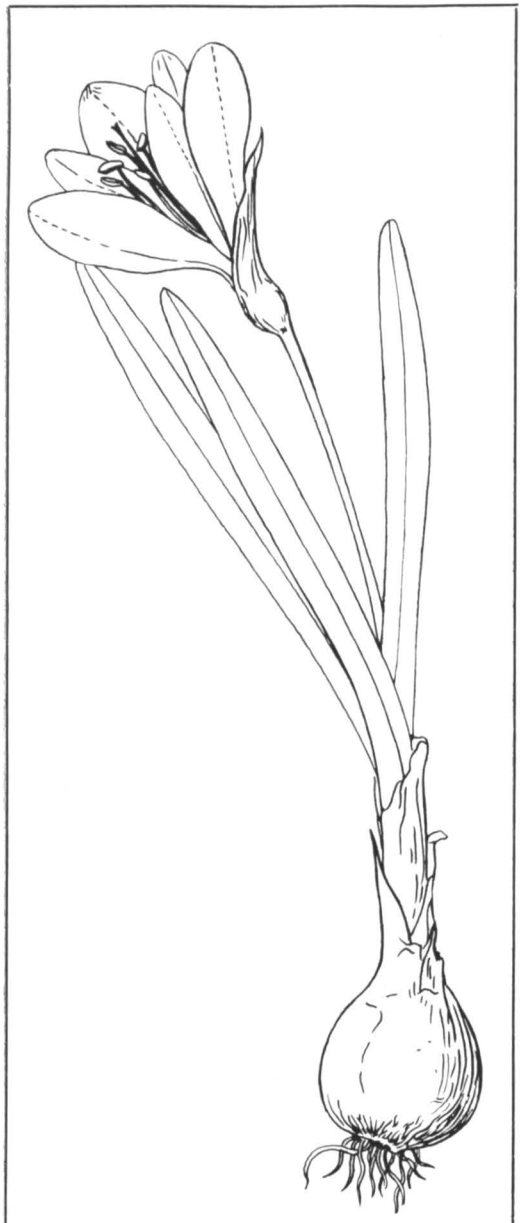


Fig. 1. Sternbergia lutea (L.) Ker Gawl. (după Jávorka et Csapody).

Numele popular: Ghiocel de toamnă (după Z. Panţu (13)).

Descrierea plantei: Plantă perenă, cu bulb piriform acoperit de tunici negricioase; frunze liniare pînă la 30 cm lungime şi pînă la 10 mm lăţime, apar toamna o dată cu florile (IX, X) şi sînt mai lungi decît tulpinile florale nefoliate, uniflore; floarea mare de culoare galben-aurie, bobocul închis în spată care persistă şi după înflorire, perigonul de 3—5 cm lungime, cu lecinii oblong-eliptice, obtuze, cele interne ceva mai scurte; fructul, o capsulă aproape cărnoasă, se formează primăvara. Creşte pe terenuri pietroase, pe coaste însorite, fiind originară din regiunea mediteraneană. (Fig. 1).

Răspîndirea generală: După datele cunoscute pînă acum, se găseşte în R. S. F. Iugoslavia, R. P. Bulgaria (cultivată) şi în sudul U.R.S.S.

Pentru R. S. România o semnalăm în insula Ada-Kaleh, probabil cultivată în cimitir şi subspontană în terenul învecinat. După informaţii de la localnici, planta este destul de răspîndită atît în cultură cît şi în stare sălbăticită.

Noi am transplantat cîteva exemplare în Grădina Botanică din Bucureşti, unde continuă să vegeteze foarte bine.

Întrucît planta prezintă valoare decorativă şi un interes deosebit pentru flora ţării noastre, ne vom îngriji să fie transplantată de pe insula Ada-Kaleh pe ostrovul Şimian, alături de celelalte plante rare care vor avea aceeaşi destinaţie.

Propunem de asemenea ca planta să fie ocrotită, fie prin decretarea ei ca monument al naturii, fie prin punerea sub protecţie a ostrovului Şimian ce va deveni „Noua Ada-Kaleh".

BIBLIOGRAFIE

1. Borza Al., 1947, „ Conspectus Florae Romaniae regionumque affinium ", Cluj.
2. Brandza D., 1879—1883 „ Prodromul Florei Române ", Bucureşti.
3. Domac. R., 1967, „ Ekskurzijka Flora Hrvstske i Susjednih Producja ". Zagreb.
4. *** 1935, „ Flora U.R.S.S. ", vol. IV, Leningrad.
5. *** 1964, „ Flora na narodna Republika Bilgaria ", vol. II. Sofia.
6. *** 1966, „ Flora R.S. România ", vol. XI, Bucureşti.
7. Grecescu D., 1898, „ Conspectul Florei României ", Bucureşti.
8. Grecescu D., 1909, „ Suplement la Conspectul Florei României ", Bucureşti.
9. Hayek A., 1933, „ Prodromus Florae Peninsulae Balcanicae ", vol. III, Berlin.
10. Jávorka S., 1925, „ Magyar Flóra ", Budapesta.
11. Jávorka S., Csapody Vera, 1934, „ A Magyar Flora Képekben ", Budapesta.
12. Oprea I.V., Oprea V., 1966, „ *Note floristice de la Ada-Kaleh* ", „ Natura ", ser. Biologie, nr. 4, Bucureşti.
13. Panţu C.Z., 1929, „ Plantele cunoscute de Poporul Român ", ed. II, Bucureşti.

RÉSUMÉ

Les auteurs apportent une contribution à la connaissance de l'espèce d'origine meditérrannéene Sternbergia lutea (L) Ker-Gawl. en Roumanie, qui à été trouvée le 21 octobre 1967, sur l'île Ada-Kaleh.

Les auteurs proposent que la plante soit mise sous les auspices de la loi de protection de la nature.

https://biblioteca-digitala.ro

MODICOGRYLLUS GETICUS NOM. NOV. = GRYLLUS (MODICOGRYLLUS) CHOPARDI KIS, 1967 — ORTHOPTERA, GRYLLIDAE

MARIA VASILIU

Trecînd în revistă literatura în legătură cu genul *Gryllus* am constatat că două specii ale acestui gen poartă același nume.

În anul 1935, R. Ebner (2) a publicat o specie nouă de *Gryllus*, din Sudan, pe care a numit-o *Gryllus chopardi*. În 1967, B. Kis, în lucrarea sa „*Gryllus (Modicogryllus) chopardi* — eine neue Orthopteren Art aus Rumänien" (3) a prezentat o specie nouă de *Gryllus*, colectată din România — din localitățile Bălcești (jud. Vîlcea), Comana (jud. Ilfov) și Oltina (jud. Constanța) — pe care a denumit-o tot *chopardi*. Așadar, două specii de *Gryllus*, purtînd același nume: *chopardi*.

În anul 1961, L. Chopard, în lucrarea „Les divisions de genre *Gryllus* basées sur l'étude de l'appareil copulateur", a făcut revizuirea genului *Gryllus*, grupînd speciile care aparțin acestui gen, după aparatul copulator ♂. Pe baza acestui important caracter morfologic genul *Gryllus* a fost divizat în mai multe genuri, printre care și *Modicogryllus*, cu numeroase specii. Specia din Sudan, *Gryllus chopardi* Ebner a fost descrisă numai după exemplare ♀ și, în consecință, nu a putut fi inclusă în lucrarea lui L. Chopard (1).

Din descrierea lui R. Ebner, specia *chopardi* este foarte apropiată de *Gryllus alluandi* Chop., de asemenea din Sudan, inclusă de L. Chopard (1) în genul *Modicogryllus*.

Pe baza acestei revizuiri, noi considerăm pe *Gryllus chopardi* Ebner, făcînd parte tot din acest gen (*Modicogryllus chopardi* Ebner nom. combinatum).

Conform Codului de nomenclatură zoologică, nu este permisă existența a două specii cu același nume în cadrul aceluiași gen; în astfel de cazuri este indicată schimbarea numelui mai recent. Din acest motiv, noi numim specia descrisă de B. Kis (3) *Modicogryllus geticus* nom. nov., pentru *Gryllus (Modicogryllus) chopardi* Kis, 1967, nom. praeocupatum de *Modicogryllus chopardi* Ebner, 1935.

BIBLIOGRAFIE

1. Chopard, L. — 1961: Les divisions de genre *Gryllus* basées sur l'étude de l'appareil copulateur *(Orth. Gryllidae)*. Eos (Madrid), 37, 3: 367—387.

2. Ebner, R. — 1935: *Grylliden und Tettigoniden* aus dem anglo-ägyptischen Sudan (Zoologische Expedition F. Werner 1914). Anz. Ak. Wiss. (Wien), 15: 1—2.

3. Kis, B. — 1967: *Gryllus (Modicogryllus) chopardi* — eine neue Orthopteren Art aus Rumanien. Reichenbachia (Dresden), 8, 32: 267—270.

RÉSUMÉ

En 1968, B. Kis a décrit une nouvelle espèce de Gryllus-Gryllus (Modicogryllus) chopardi, **espèce de Roumanie, nom. praeocupatum de** Modicogryllus chopardi — **(espèce du Soudan), décrite déjà par R. Ebner en 1935. A cause de cela et conformèment au Code de nomenclature zoologique, nous dénommons l'espèce de Roumanie** Modicogryllus geticus **nom. nov-**

https://biblioteca-digitala.ro

O NOUĂ AȘEZARE COȚOFENI ÎN JUDEȚUL MEHEDINȚI

LUCIAN ROȘU

La circa 25 km de Turnu Severin, în perimetrul satului Bunoaica, com. Cireșu, se află mai multe „Cornete", dealuri subcarpatice din calcar, unele acoperite de păduri, iar altele de pășuni. Aceste cornete furnizează materia primă pentru cuptoarele de var ale localnicilor sau materialul de construcție pentru locuințe.

Unul dintre aceste cornete se întinde la răsărit de drumul ce duce la Cireșu, în porțiunea cuprinsă între locul numit „La Morminți" și școala primară a satului. Acesta-i „Cornetul Giurcanilor" lipsit, în prezent, de vegetație din cauza exploatărilor de calcar. Aici, în porțiunile încă neatinse de pietrari, se întinde ce a mai rămas dintr-o bogată așezare de păstori, aparținînd perioadei de trecere de la neolitic la bronz. Numeroasele fragmente ceramice, profile de buză, mănuși, funduri de vase etc., cu decor și forme caracteristice culturii Coțofeni îndreptățesc a considera existența aici a unei așezări de tip Coțofeni.

Conformația terenului foarte spălat de șuvoaie ca și locuirea de scurtă durată au făcut ca materialul, deși foarte interesant prin problemele pe care le ridică, să fie nu prea bogat în raport cu alte așezări de același tip din zona subcarpatică a Mehedințului.

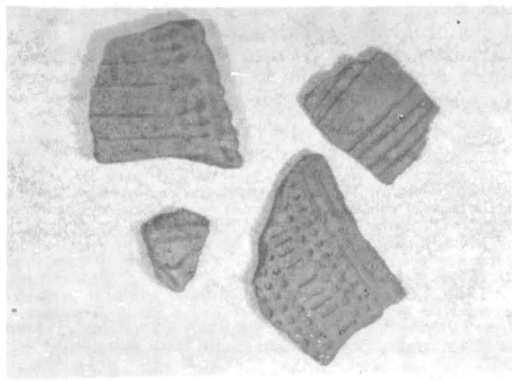
Resturile arheologice de la Cireșu sînt exclusiv fragmente ceramice. Majoritatea zdrobitoare a lor prezintă suprafețe superficiale cărămizii (miezul fiind negru) și numai în cîteva cazuri, aceleași suprafețe superficiale sînt cenușii. Toate provin de la vase de uz comun fiind lucrate din lut amestecat cu nisip, în cantități variabile cu granulații mari. Pereții au fost neteziți și în unele cazuri se observă urme de slip foarte subțire care nu acoperă uniform asperitățile.

Materialul fiind fragmentar se pot doar presupune unele forme, cu certitudine fiind cunoscute numai castroanele cu margine teșită spre interior.

Dintre formele probabile reținem vasele cu margine răsfrîntă spre exterior (trompetiform), gîtul înalt tronconic și, dacă avem în vedere forme similare din alte așezări, corpul bombat; vasele „sac"; borcanele cu gura evazată; așanumitele „oale de lapte" (caracteristice deopotrivă culturii Bodrogkeresztür și Coțofeni). Torțile în bandă foarte late sînt prezente, alături de micile tortițe dispuse pe umărul „oalelor de lapte" (Milchtopf). Deosebit de sugestivă este ornamentarea și ea constă din brîuri alveolate în relief, brîuri simple, linii incizate dispuse paralel sau combinate (paralele și oblice, întretăiate etc.), striuri ornamentale (paralele sau oblice) și impresiuni de forme variate (alveolare pe marginea vaselor sau delimitînd zone ornamentale, circulare, tríunghiulare etc.) În cîteva cazuri pentru realizarea unor linii paralele sau oblice, mai lungi sau mai scurte, se folosește tehnica împunsăturilor succesive. Modul de realizare a acestei tehnici este destul de rudimentar, indicînd o perioadă incipientă a acesteia. Printre motivele ornamentale reținem pe cele în formă de brăduț, benzile hașurate, metopele realizate din șiruri de impresiuni circulare, alternate cu linii paralele, șirurile de linii paralele dispuse oblic. Din lut a fost lucrat și un obiect de forma unui „mosor" dar neperforat.

★

Materialul ceramic mai sus descris este frecvent întîlnit în numeroasele așezări din cultura Coțofeni. El trădează în același timp anumite particularisme pe care le vom pune în evidență în cele ce urmează. Tehnica de lucru, relativ



Fragmente ceramice ornamentate prin tehnica împunsăturilor succesive

https://biblioteca-digitala.ro

deosebită de aceea a aşezărilor culturii Coţofeni din lunca Dunării are similitudini în complexul de la Dobroteşti [1], spre care ne îndreaptă atenţia şi studiul unor fragmente ceramice ornamentate cu brîuri în relief alveolate sau fragmentele ornamentate cu linii adîncite prin presiune.

Vasele cu gît înalt tronconic şi marginea răsfrîntă trompetiform, de tradiţie mai veche (Folteşti II) [2] continuă a se dezvolta în primele etape evolutive ale culturii Coţofeni.

Deosebit de sugestive sînt cele cîteva fragmente ceramice ornamentate în tehnica împunsăturilor succesive. Aşa cum a demonstrat-o depunerea stratigrafică de la Băile Herculane — Peştera Hoţilor — tehnica la care ne referim apare în a doua etapă de evoluţie a culturii Coţofeni cînd se constată, în special în Banat, pregnante influenţe Kostolac care vor duce în fond la o variantă distinctă a culturii Coţofeni din Banat [3]. Motivul ornamental de pe unul din fragmentele ceramice la care se foloseşte această tehnică se înscrie de asemenea perfect în aceeaşi etapă, împreună cu vasele cu gît înalt tronconic şi marginea răsfrîntă.

Sînt, aşadar, suficiente elemente care ne permit încadrarea descoperirilor noastre în etapa a II-a de evoluţie a culturii Coţofeni, etapă în care influenţele Kostolac se manifestă prin apariţia rudimentară şi rară a tehnicii împunsăturilor succesive [4].

Ceramica cu împunsături succesive este caracteristică în special variantei transilvănene şi bănăţene a culturii Coţofeni. Sub influenţa acestor centre ea se răspîndeşte în nordul [5] şi vestul Olteniei şi chiar în zona centrală a acestei provincii cum au dovedit-o săpăturile de la Buiceşti [6] (jud. Mehedinţi) făcînd posibilă astfel precizarea existenţei unor legături, la momente cronologice deosebite între diferitele variante ale culturii Coţofeni.

Dacă nota de faţă are darul de a semnala un nou punct cu descoperiri Coţofeni şi a emite cîteva probleme pe care acestea le degajă, săpături sistematice vor putea duce şi la rezolvarea unora dintre semnele de întrebare de care cultura sus-menţionată nu duce lipsă.

[1] Pentru săpăturile de la Dobroteşti, P. Roman, „ *Un nou aspect cultural de la începutul epocii bronzului, complexul de la Dobroteşti* “, în SCIV, 17, 1966, 3, p. 445 şi urm.

[2] Idem, „ *Despre unele aspecte ale perioadei de trecere de la epoca neolitică la epoca bronzului în regiunile extracarpatice ale R.P.R.* “, în Revista Muzeelor, 1964, 4, p. 314 şi urm.

[3] Idem, „*Unele probleme ale neoliticului tîrziu şi perioadei de tranziţie în lumina săpăturilor de la Băile Herculane — Peştera Hoţilor* “, Academia R.S.R., Centrul de istorie, filologie şi etnografie, Craiova, Comunicări, Seria Arheologică VI, 1967.

[4] Ibidem.

[5] Gh. I. Petre, „ *Ceramica cu împunsături succesive din Rîmnicu-Vîlcea* “, SCIV, 4, 1967.

[6] Lucian Roşu, „ *Rezultatele preliminare ale cercetărilor arheologice de la Buiceşti — Mehedinţi* “, Academia R.S.R. Centrul de istorie, filologie şi etnografie, Craiova, Comunicări, Seria Arheologică VII, 1968.

DESCOPERIRI GRAVETTIENE ÎN PEŞTERA LUI CLIMENTE

V. BORONEANŢ

Pe proluca (urcuşul) lui Climente, situată pe versantul sudic al masivului calcaros Ciucarul Mare, din satul Dubova, comuna Ogradena, jud. Mehedinţi, s-au efectuat de către Grupul de cercetări complexe „Porţile de Fier“ şi Muzeul „Porţilor de Fier“ din Turnu-Severin, în vara anului 1965, două sondaje [1]. Primul s-a plasat în adăpostul sub stîncă, iar al doilea în peştera Climente. Aceste săpături ne-au oferit primele indicii despre existenţa paleoliticului în zona afectată de lucrările hidrocentralei şi lacului de acumulare.

Peştera este situată la 2,10 m altitudine, cu deschiderea spre sud. Are lăţimea deschiderii la intrare de 5,35 m şi înălţime de 2 m. Se lărgeşte şi se înalţă spre fund. Adîncimea peşterii nu poate fi determinată deoarece la circa 60 m de la gură apar blocuri mari de piatră provenite din prăbuşirea galeriilor superioare.

Săpătura noastră s-a plasat chiar la intrare şi a prins numai pe o suprafaţă mică straturile de cultură ce au o înclinare N—S, adică spre ieşire şi se îngustează spre interior. La circa 5,50 m s-a atins patul stîncos al peşterii, stabilindu-se următoarea succesiune stratigrafică (fig. 1). Deasupra unor depuneri sterile, la bază, stă primul strat de locuire aparţinînd musterianului, acoperit de un strat steril arheologic. Deasupra sterilului este stratul gravettian. Un alt strat steril îl separă pe acesta de neoliticul vechi (Criş), deasupra căruia este o depunere în care s-au găsit rare urme din neoliticul tîrziu, suprapus de stratul Coţofeni, iar acesta de cel Verbicioara şi apoi de un strat hallstattian. Fără a fi vorba de un strat de cultură compact, la suprafaţă, săpătura a prins o bucată dintr-o vatră de foc cu fragmente ceramice feudale.

Despre descoperirile musteriene de aici ca şi despre cele postpaleolitice ne vom ocupa cu alt prilej, rămînînd acum să insistăm doar asupra gravettianului.

https://biblioteca-digitala.ro

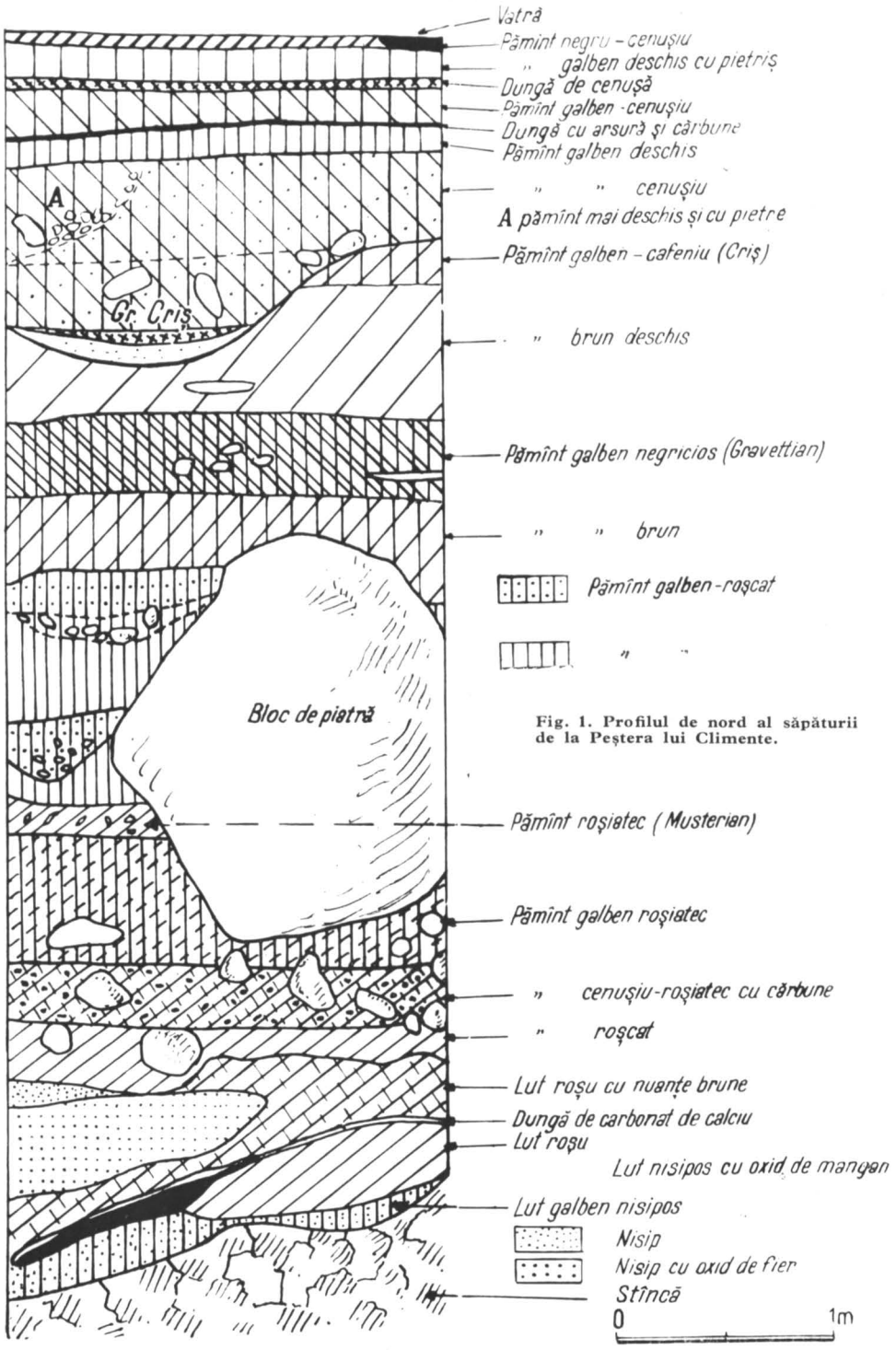


Fig. 1. Profilul de nord al săpăturii de la Peștera lui Climente.

https://biblioteca-digitala.ro

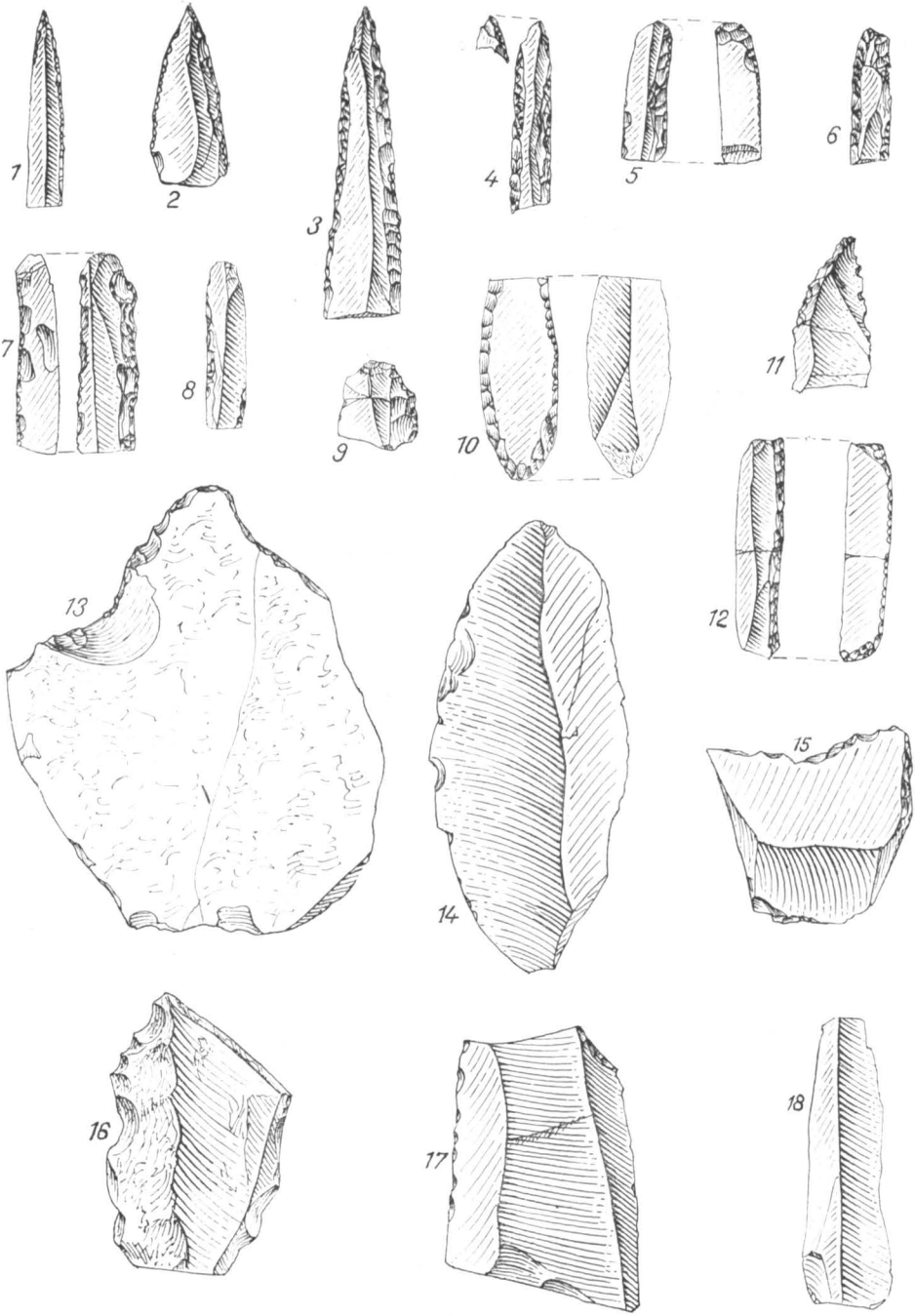


Fig. 2. Unelte gravettiene din Peștera lui Climente: 1—4, 11, vîrfuri; 5—7, lame „ à dos abattu "; 8—9, fragmente de lame; 13, găuritor; 15,17 lame dublu trunchiate; 18, lamă neretușată; 14, aşchie dintr-o gresie gri; 16, aşchie cu o latură de aspect denticulat şi „ encoche ".

https://biblioteca-digitala.ro

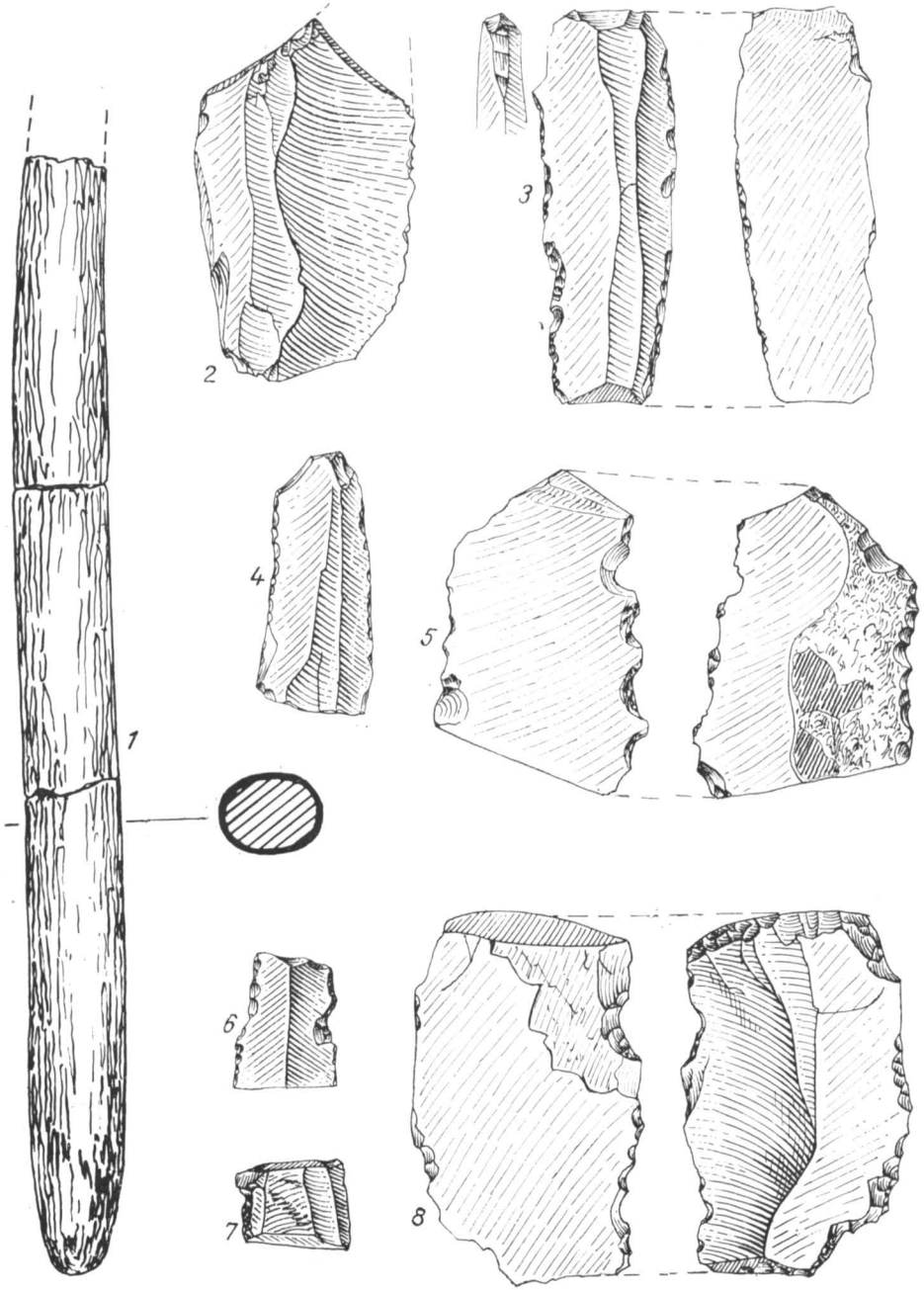


Fig. 3. Unelte gravettiene din Peştera lui Climente: 1, vîrf de suliţă din os; 2, aşchie de aspect lamelar; 3, lamă cu trunchiere dublă retuşată pe ambele laturi; 5, aşchie denticulată; 6, lamă cu trunchiere dublă retuşată pe ambele laturi şi „encoche"; 7, fragment de lamă; 8, aşchie lamelară dublu trunchiată cu retuşe pe trunchieri şi pe laturi şi cu „encoche".

https://biblioteca-digitala.ro

Săpătura nu a prins stratul gravettian decît pe o suprafață mică de pe care s-au recoltat 44 de obiecte litice. Din acestea 10 sînt aşchii şi fragmente atipice (22,7%), iar 34 (77,3%) materiale tipice, dominînd lamele şi vîrfurile.

Interesant ni se pare vîrful realizat pe o lamă subțire şi zveltă, cu retuşe fine, dispuse regulat pe una din laturile lungi şi pe o mică porțiune spre vîrf, pe cealaltă latură (fig. 2/1); vîrful ce se înscrie în forma zis „La Gravette" cu retuşe abrupte pe una din laturi, iar pe cealaltă cu retuşe fine, mărunte (fig. 2/2); un vîrf tot de tip „La Gravette", retuşat abrupt pe ambele laturi (fig. 2/3), altul mai mic, retuşat semiabrupt, pe ambele laturi, are pe o mică porțiune a feței ventrale, spre vîrf, retuşe fine în pojghiță (fig. 2/4). Deosebit ni se pare un alt exemplar de vîrf cu o latură arcuită retuşată abrupt, iar cealaltă cu retuşe fine de uzură (fig. 2/11).

Lamele reprezintă un procentaj ridicat din numărul total al materialelor descoperite şi sînt destul de variate ca tip. Între ele menționăm o lamă microlitică à bord abattu, retuşată oblic regulat pe fața ventrală de pe partea opusă (fig. 2/5). O lamă microlitică fragmentară este retuşată semiabrupt pe o latură şi are vîrful retuşat pe aceeaşi parte (fig. 2/6), iar alta fragmentară, trunchiată la ambele capete, prezintă un „encoche" pe una din laturi, iar pe latura cealaltă fine retuşe oblice (fig. 3/6). Sînt şi cîteva lame de mărime mijlocie. Între acestea, două trunchiate la ambele capete. Una din ele este retuşată oblic mărunt pe o latură, prezentînd un „encoche" pe cealaltă retuşată larg la unul din capete, iar la capătul opus, retuşe verticale. La alte două lame de mărime mijlocie se observă pe laturi retuşe fine de uzură. Una este trunchiată la ambele capete. Sînt şi cîteva lame neretuşate şi cîteva fragmente de lame, între care mai interesantă este una microlitică şi zveltă, cu retuşe fine pe una din laturi (fig. 2/8). Un alt fragment de lamă mai lat are un capăt uşor ascuțit prin retuşe fine oblice pe ambele laturi, făcută pe fața ventrală şi retuşe de suprafață pe o mică porțiune a capătului vîrfuit (fig. 2/10).

Ca aşchii menționăm una de aspect lamelar, fragmentară, trunchiată la ambele capete, cu o latură denticulată obținută prin „encoche-uri" uniforme. Cealaltă latură lungă prezintă retuşe oblice fine, iar unul din capete, pe o porțiune, retuşe fine şi mărunte. O aşchie lamelară are „encoche-uri" şi retuşe fine pe laturi (fig. 3/5), la unul din capete este parțial retuşată fin. Mai amintim şi o aşchie lamelară fragmentară cu un „encoche" şi o latură de aspect denticulat (fig. 2/16) şi o aşchie dintr-o gresie fină de culoare gri ce prezintă retuşe de uzură pe o latură (fig. 2/14). Sînt şi cîteva aşchii neretuşate (fig. 2/18).

În chip deosebit menționăm un străpungător pe aşchie de talie mijlocie, plată, cu un capăt ascuțit şi marginile retuşate (fig. 2/13). S-a descoperit şi un vîrf de suliță de os cu vîrful spart şi secțiune ovală uşor aplatisat pe o parte spre vîrf (fig. 3/1).

În stratul de cultură gravettian s-au descoperit numeroase oase de animale ca: *ursus spelaeus, ursus arctos, canis lupus* (spelaeus), *felix* (?), *mustela* (?), *rupicapra rupicapra, bos s. bizon.* Domină *ursus spelaeus* [2].

Tipologic materialul prezentat aparține gravettianului şi îşi găseşte analogii la Willendorf II în Austria [3]. Vîrful de la fig. 1 îşi găseşte asemănări la Krems-Hundsteig [4], iar vîrful de os la Kamegg [5].

Similitudini avem şi cu sud-vestul Europei anume în descoperirile de la Basse di Valcalaona [6] Grota Maritza [7] şi de la Riparo Bataglia [8]. De o mare importanță pentru noi sînt descoperirile de la Ovčja Jama [9], Nevlje Jama v Lozi [10] şi alte descoperiri din Slovenia care, fiind insuficient publicate, nu ne permit referiri mai precise. Pe baza acestor analogii ne permitem să afirmăm că locuirea gravettiană de la Peştera lui Climente face parte din marea arie sud-est central europeană. Inventarul gravettian din Peştera lui Climente nu prezintă suficientă similitudine pentru a-l putea lega de gravettianul oriental de tip est-european, cunoscut în Moldova la Ceahlău-Dîrțu, Ceahlău-Podiş, Bistricioara-Lutărie [11], Movileni-Heleşteni [12], Dorohoi-Strachina [13].

După numărul redus de materiale descoperite, în stadiul actual al cercetărilor putem afirma că locuirea a fost mai în interior. Sperăm că cercetările viitoare vor scoate la iveală un material mai bogat care să fie de natură să stabilească cu mai multă certitudine locul descoperirilor noastre în cadrul evoluției culturii gravettiene.

---

[1] C.S. Nicolăescu-Plopşor şi colectivul, *Cercetări arheologice în zona Porților de Fier*, Craiova, 1968.

[2] Determinarea oaselor de animale a fost făcută de cercetătoarea Alexandra Bolomey de la Centrul de cercetări antropologice al Academiei R.S. România.

[3] A. Bataglia, G. Laplace, *Etudes de typologie analitique des complexes léptolithiques de l'Europe Centrale*, în „Rivista di Scienze Preistoriche", vol. XXII, 2, 1966, p. 290–303.

[4] Idem, *Etudes de typologie...* vol. XXI, 1, 1966, p. 61–91.

[5] Fr. Brandtner, *Kamegg, eine Freilandstation des späteren Paläolithikums, in Niederösterreich*, în „Mitteilungen Prähistorische Kommission der Österreischen Akademie der Wissenschaften," în Band, VII, 1954–1955, p. 49, pl. XIX.

[6] L.H. Barfield, A. Broglio, *Nuove osservazioni sulla industria de la Basse di Valcalaona*, în „Rivista di Scienze Prehistorische", XX, 1965, 2, p. 307–344.

[7] A. Broglio, *Il Riparo Raffaello Battaglia presso Assiago*, în „Rivista di Scienze Prehistoriche", XIX, 1964, p 129–175.

[8] R. Grifoni, A.M. Radmilli, *La Grotta Maritza et il Fucino prima dell'eta romana*, în „Rivista di Scienze Prehistoriche", XIX, 1964, p. 53–129.

[9] F. Osole, *Mlajši paleolitik iz Ovčje Jame*, în „Arheološki vestnik", XIII–XIV, 1962–1963, p. 140–143, pl. 1–XIII.

[10] F. Osole, *Paleolitik Slovenije*, „Archeološki vestnik", XV, XVI, 1964–65, p. 9–20.

[11] C.S. Nicolăescu-Plopşor, Al. Păunescu, Fl. Mogoşan, *Le Paléolithique de Ceahlău*, în „Dacia", N.S.X. 1966, p. 5. şi urm.

[12] Al. Păunescu, *Cercetări paleolitice*, în SCIV, 17, 1966, 2, p. 327–329.

[13] Al. Păunescu, *O nouă aşezare gravettiană orientală în nordul Moldovei*, în SCIV, 19, 1968, 1, p. 31–38.

https://biblioteca-digitala.ro

DATE NOI PE MARGINEA CERCETARILOR ISTORICO-ARHEOLOGICE DE LA M-REA CĂTĂLUI

GH. CANTACUZINO şi C. BĂLAN

Prin cercetările arheologice efectuate în anii 1965—1967 de Institutul de Arheologie al Academiei R. S. România, în colaborare cu Muzeul din Oltenița, pe teritoriul comunei Căscioarele, jud. Ilfov, s-a descoperit un vast ansamblu de monumente din evul mediu, care aduc o contribuție nouă și importantă la cunoașterea trecutului acestor locuri. Diferite urme și resturile turnului înalt al unei clopotnițe indicau existența unui mare complex din epoca feudală, situat pe terasa de est a văii pîrîului Cătălui, care forma pînă de curînd aici un lac, legat de bălțile Nichitina și Greaca ce comunicau cu Dunărea. În urma lucrărilor de asanare executate în ultimii ani, aceste bălți, cît și lacul Cătălui, au fost secate, terenurile lor fiind destinate agriculturii.

Vestigiile aduse la lumină se întind pe o suprafață de circa 2 ha, pe povîrnișul estic al văii Cătăluiului, între lac și pădurea numită „Tufele grecului". Cele 32 șanțuri deschise pe acest teren relevă pe lîngă urme de locuire din epoca bronzului, a unei așezări getice din epoca a doua a fierului și amintitul ansamblu din evul mediu, format din cinci elemente: locuința stăpînitorilor feudali, biserica și clopotnița m-rii Cătălui, cimitirul creat împrejur, două incinte înconjurătoare, cîteva bordeie ale locuitorilor dependenți și în sfîrșit un bogat și variat material arheologic [1].

Casa stăpînitorilor feudali, construită din blocuri masive de piatră, cu rînduri rare de cărămizi, este situată la sud de biserica m-rii Cătălui. După unele indicii arheologice, ea este probabil anterioară clădirii lăcașului.

Dar monumentul de o deosebită însemnătate, descoperit prin aceste cercetări este, fără îndoială, m-rea Cătălui întemeiată în perioada anilor 1560—1577 iulie 7, cînd este atestată documentar pentru prima dată [2]. Ctitorii ei au fost marele spătar Stan din Corbi [3] (jud. Dîmbovița) și soția sa Caplea, fiica marelui ban Teodosie și a Mariei, coborîtoare prin femei din voievodul Țării Românești Vlad Călugărul.

În urma înființării edificiului de la Cătălui, vechea locuință feudală și construcțiile vecine au fost transformate în chilii pentru călugări și în dependințe, iar mănăstirea a fost înzestrată de către cei doi ctitori amintiți și de jupanița Maria, mama Caplei, cu o serie de moșii ce se întindeau din valea Cătăluiului pînă la est de Argeș și de acolo înspre albia Dunării.

Observațiile stratigrafice, arhitectonice, arheologice și informațiile istorice au permis să stabilim trei faze în evoluția m-rii Cătălui (fig. 1).

În faza I, care începe de la întemeierea lăcașului și se încheie la începutul secolului al XVII-lea, biserica de plan treflat cuprindea cele trei încăperi tradiționale: altarul, naosul — deasupra căruia se înălța o turlă — și un pronaos îngust cu intrarea dinspre vest (fig. 1). Pe pavajul de cărămizi și pe resturile de ziduri ale bisericii din această vreme s-au găsit 4 dinari ungurești de argint, emiși între 1539 și 1590 (fig. 2/1 a-b) și 3 monede, fiecare de cîte 3 groși poloni de argint, bătute în anii 1590—1591 și 1600 (fig. 2/2 a-b), materiale care au confirmat datarea primei faze a bisericii în a doua jumătate a secolului al XVI-lea.

Din aceeași etapă a existenței lăcașului s-au păstrat de asemenea două lespezi de calcar ce acopereau mormintele ctitorilor; fiecare cuprinde cîte o inscripție în limba slavonă, al cărui text este descifrat și examinat în paginile urmă-

[1] Cercetările arheologice efectuate în 1965 la complexul medieval de la Cătălui, au făcut obiectul unei comunicări prezentate în decembrie 1965 de prof. Gh. Cantacuzino, la Sesiunea științifică a Muzeelor. La amintita sesiune, tov. Răzvan Teodorescu, cercetător de la Institutul de Istoria Artei a înfățișat rezultatele privind istoricul m-rii Cătălui.

[2] D.I.R., B. Țara Rom., veac. XVI, vol. IV, Buc. 1952, p. 283—285; Vezi și doc. din 1579 nov. 10, (ibidem, p. 424—426).

[3] Într-un articol publicat de Teodor Bălășel, *Un vechi schit căruia i s-a pierdut urma*, în „Bis. ort. rom.", an XLV (1927), nr. 4, p. 223—229, autorul afirmase în mod greșit că m-rea „Cătălui a fost zidită. . . poate spre finele veacului al XVII-lea, deoarece boierii corbeni încep a juca un rol mai însemnat abia prin vremea lui Matei Basarab voievod" (p. 225). Pentru alte date în legătură cu m-rea Cătălui, să se vadă și N. Stoicescu, *Bibliografia monumentelor feudale din Țara Românească*, în „Mitropolia Olteniei", an XVI (1964), nr. 3—4, p. 280.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

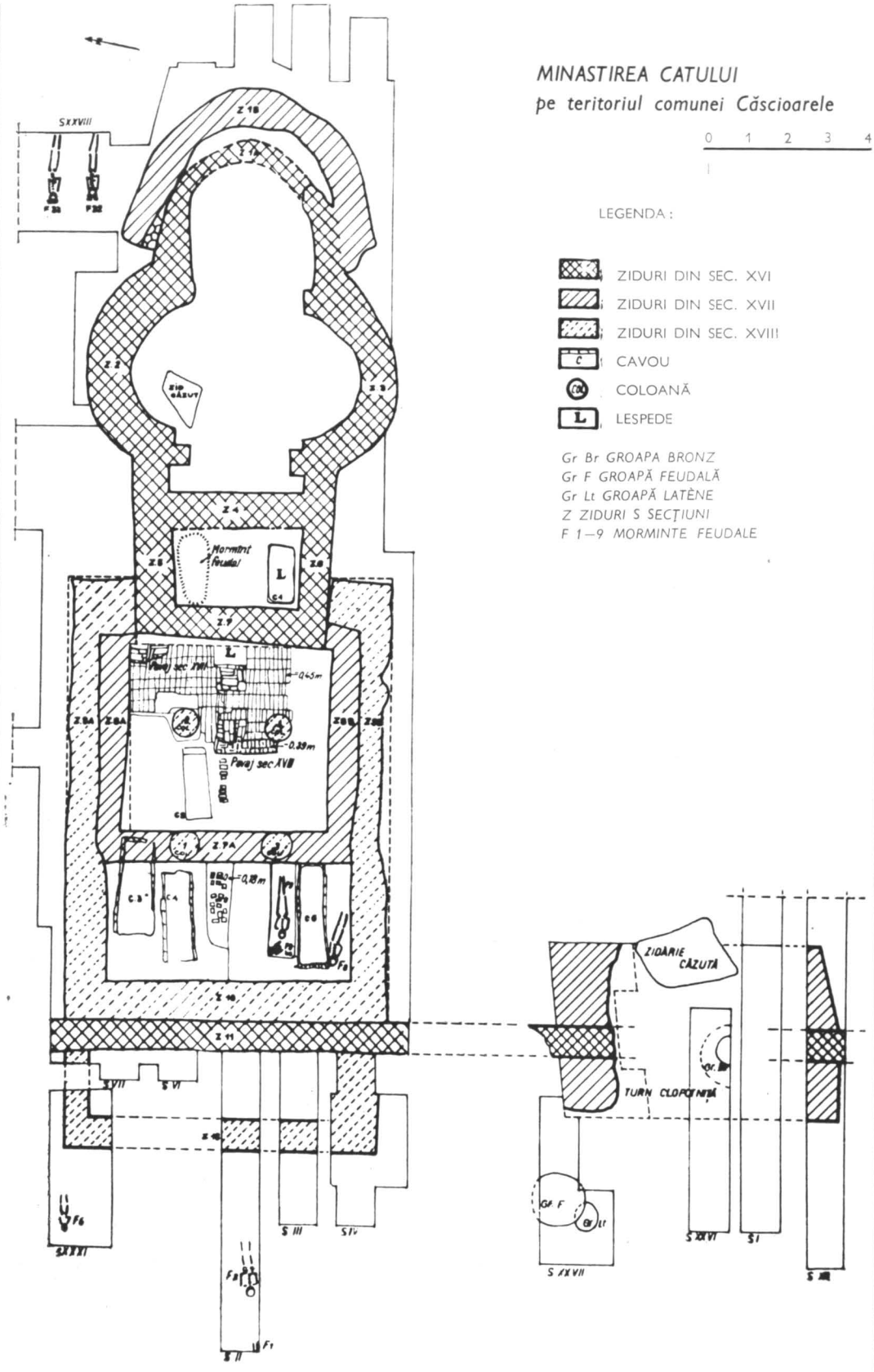


Fig. 1. — Mănăstirea Cătălui, planul bisericii cu mormintele din interiorul şi exteriorul ei şi planul clopotniței.

https://biblioteca-digitala.ro

toare. Lespedea marelui spătar şi ctitor Stan din Corbi se afla în partea de sud a pronaosului vechi, din faza întîi; ea acoperea un cavou patrulater zidit din cărămizi (fig. 1). Această piatră a fost găsită spartă în două părţi şi puţin deplasată, (fig. 2/3) iar cavoul a fost jefuit în trecut, încît osemintele adăpostite acolo au fost răvăşite şi în mare parte distruse. Cu prilejul devastării mormîntului au fost sustrase şi obiectele de preţ ce au existat iniţial aici.

Piatra mormîntală a jupaniţei Caplea (fig. 3/1) nu a fost găsită — cum era firesc — în interiorul bisericii Cătălui, din faza I, ci în exterior, lîngă zidul de vest al pronaosului vechi (fig. 1), unde a fost deplasată şi adusă de la locul ei iniţial. Este cert că jupaniţa Caplea a avut şi ea un cavou din cărămizi, care, probabil, era situat în partea de nord a pronaosului din secolul al XVI-lea, pe locul unde a fost găsită groapa unui mormînt, jefuit, ce conţinea foarte puţine oseminte omeneşti. În acest punct unde a existat iniţial cavoul Caplei, credem că au fost depuse şi osemintele mamei sale, Maria [4].

Faza I s-a încheiat prin distrugerea parţială a m-rii Cătălui în perioada luptelor lui Mihai Viteazul contra turcilor (1595) sau în toamna anului 1602, după eroica luptă dată de Stroe Buzescu în Valea Teleajenului contra tătarilor, aliaţi cu Simion Movilă. Este mai probabil că oastea tătarilor, întorcîndu-se spre Silistra, după înfrîngerea suferită în Valea Teleajenului, a devastat m-rea Cătălui.

În faza a II-a, biserica de la Cătălui a fost refăcută în secolul al XVII-lea. Atunci edificiului i s-a adăugat înspre est, la altar, o a doua absidă mai largă, în locul celei dintîi care fusese distrusă, iar în partea de vest, un pronaos nou, modificări ce au mărit simţitor dimensiunile clădirii (fig. 1). Din această fază datează în pronaosul nou un mic cavou de cărămizi conţinînd osemintele unui copil, desigur un urmaş al ctitorilor.

Printre descoperirile din faza a II-a trebuie menţionată o altă mare lespede funerară de piatră calcaroasă; ea era aşezată iniţial în pronaosul nou, de unde a fost ridicată în 1954 de către localnici, în prezent aflîndu-se în curtea bisericii din Căscioarele, unde a putut fi examinată (fig. 3/2).

Faza a II-a s-a terminat printr-o nouă devastare a m-rii Cătălui de către turco-tătari, la începutul domniei voievodului Constantin Brîncoveanu, în februarie 1689 [5]. La această dată au fost jefuite şi cavourile ctitorilor şi a fost deplasată în afara pronaosului vechi, lespedea de pe mormîntul jupaniţei Caplea.

În faza a III-a, care începe după această devastare şi cuprinde secolul al XVIII-lea, biserica de la Cătălui a fost din nou refăcută, aducîndu-i-se importante modificări. Astfel, pronaosul a fost mult mărit iar zidurile laterale au fost dublate pentru a putea susţine o nouă turlă ce se sprijinea şi pe patru pilaştri cilindrici din cărămizi. Această încăpere a fost prelungită prin adăogirea unui pridvor (fig. 1). În pronaosul bisericii, din faza a III-a au fost amenajate alte trei cavouri de cărămizi (fig. 1) conţinînd mormintele unor urmaşi ai ctitorilor.

În 1742, februarie, m-rea Cătălui a devenit metoh al m-rii Cotroceni din Bucureşti, unde a fost închinată cu toate averile ei de către pitarul Constantin Corbeanu [6]. Ansamblul construcţiilor de la Cătălui a avut o mare curte înconjurată de un zid existent chiar din prima fază — construit din bolovani de rîu şi prevăzut cu o intrare pe latura de vest (fig. 1). În faza a II-a s-a clădit peste acest loc de acces în incintă o clopotniţă patrulateră, în formă de turn, de la care a rămas pînă acum partea dinspre nord, păstrată pe o înălţime de 7,88 m (fig. 4/1).

La sfîrşitul secolului al XVIII-lea, populaţia din satul Cătălui a părăsit aşezarea. În aceeaşi vreme, ctitoria Corbenilor suferind serioase degradări nu a mai putut oferi adăpost călugărilor, devenind un complex de ruine.

Devastările ulterioare făcute de locuitorii satelor vecine, care au ridicat mereu cărămizi din construcţiile edificiului au dus la totala dispariţie a zidurilor situate deasupra solului, păstrîndu-se doar o fracţiune din turnul clopotniţei de la intrare, ca singură mărturie a însemnatelor construcţii din trecut (fig. 4/1).

Din rîndul vestigiilor aduse la lumină în urma cercetărilor arheologice ne vom opri mai ales asupra pietrelor de mormînt a căror inscripţii cuprind date noi şi interesante referitor la ctitorii lăcaşului sau în ce priveşte începutul domniei voievodului Ţării Româneşti, Ştefan Surdul.

Urmărind textele lapidare de la m-rea Cătălui în ordine cronologică, semnalăm mai întîi pe acela ce aminteşte numele lui Stan, mare spătar din Corbi [7] (fig. 2/3). Restituirea inscripţiei, astăzi deteriorată în mare parte, s-a făcut pe baza informaţiilor rezultate atît din săpăturile efectuate în anii trecuţi, în incinta lăcaşului cît şi din documentele ce s-au mai păstrat pînă acum [8]: [† Пр҃ставѧи сѣ | рабѣ божїю, жѕпан Стан҃ъ велн(кїи) спат(ар),] вѣ | д(ъ)нѣ благочѣстї | вомѕ и Х(рист)ѕлюбивомѕ г(оспо)д(и)нѣ Їѡн Мнхнѣ воєвод҃ъ, вѣ лѣто ҳ҃зс, в|(ѣ) м(ѣ)с(ѧ)ц(а)...

(† *A răposat robul lui Dumnezeu, jupan Stan mare spătar), în zilele binecinstitorului şi de*

[4] Atestarea înhumării ei în doc. din 1579 noiembrie 10. (D.I.R., B. Ţara Rom., veac. XVI, vol. IV, p. 425 şi 1579 dec. 12, (ibidem, p. 436).

[5] Astfel într-un doc. din 1692 iulie 28, este amintită „ întîmplarea venirii tătarilor, carii au venit aici în ţară împotriva nemţilor, care-i au venit cu Haizler în ţară; au fost lovit tătarăi această m-re Cătăluiul" (Arh. St. Buc., M-rea Cotroceni, LXIV/3 şi ms. 692, f. 106).

[6] Arh. St. Buc., M-rea Cotroceni, XXVIII/22.

[7] Piatra, astăzi deteriorată, păstrată în două fragmente de 1,70 × 0,70 m (ambele bucăţi), are 0,23 m grosime; inscripţia era săpată într-un chenar pe cele patru laturi ale lespedei mormîntale cu literă de 12 cm, în relief.

[8] Să se vadă *Indicii numelor de locuri* la Colecţia „Documente privind istoria României, B. Ţara Românească, veac. XIII—XVI", Buc., 1956, p. 27.

https://biblioteca-digitala.ro

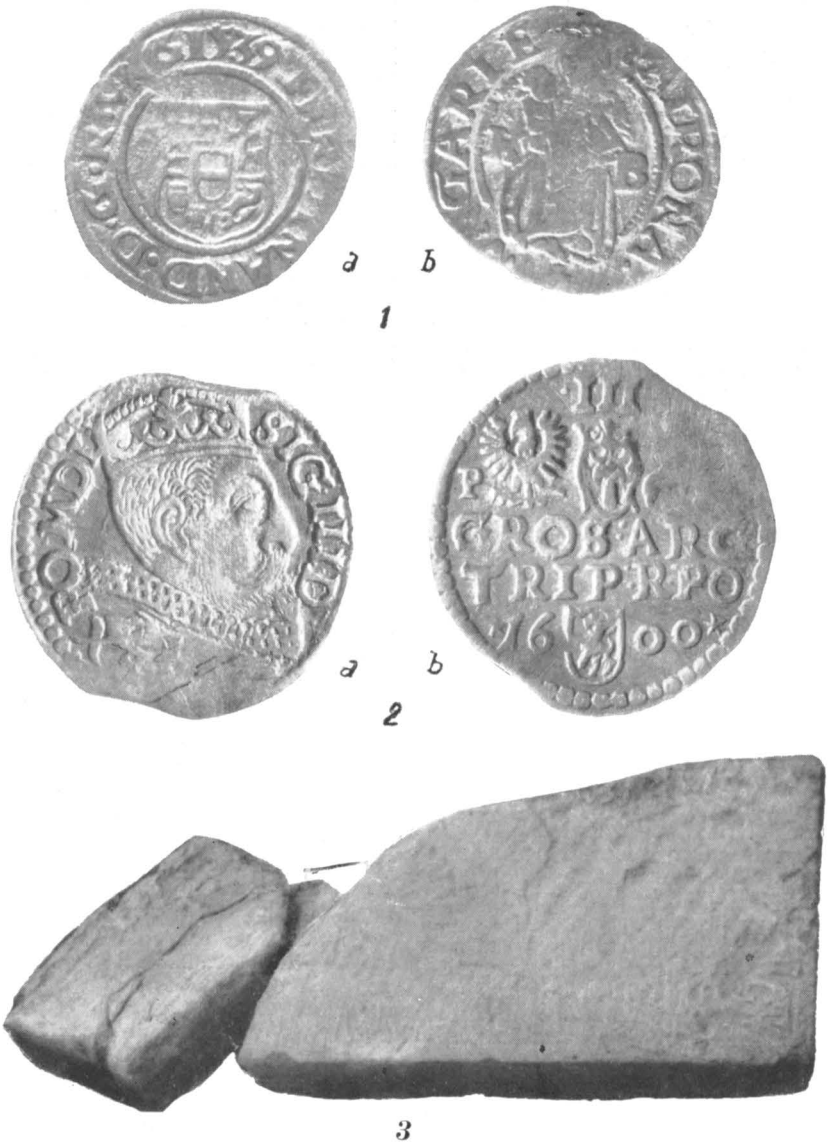


Fig. 2 — Mănăstirea Cătălui, 1, dinar unguresc din argint; a. avers; b. revers; 2, monedă polonă de argint, de 3 groşi, emisă în anul 1600; a. avers; b. revers; 3, lespedea funerară, spartă în 2 fragmente, cu o inscripţie slavonă, care acoperea cavoul Marelui Spătar Stan din Corbi.

Hristos iubitorului domn, Ion Mihnea voievod, în anul 7090 (1582), în (luna...) [9].

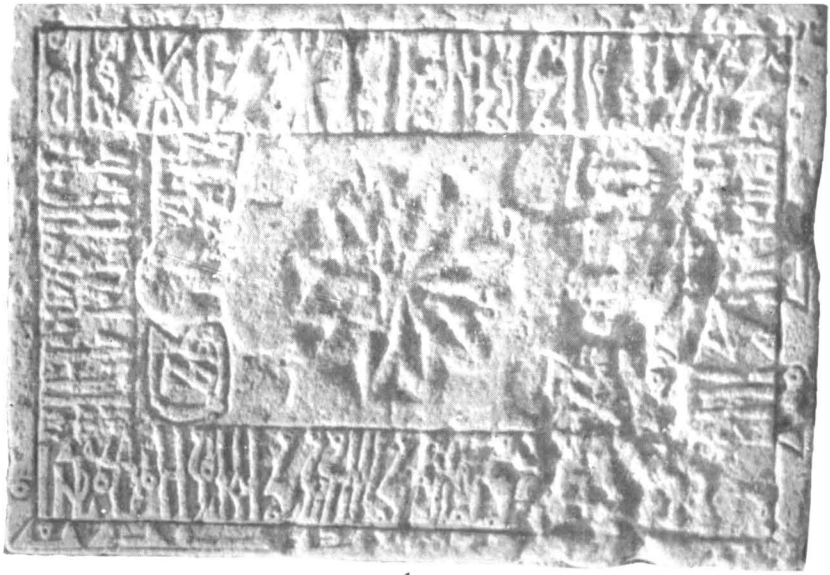
Ctitorul lăcaşului, care fusese înhumat sub această piatră, a îndeplinit funcţia de mare spătar în intervalul 1568 iulie 19—1579 aprilie 14 [10]. El este apoi atestat pentru ultima oară într-un act din 1581 ianuarie 27 [11].

[9] În 1582, probabil, către sfîrşitul intervalului ianuarie 1 — august 31.

[10] Vezi *Lista dregătorilor din Sfatul domnesc al Ţării Româneşti din secolul XV—XVII*, în vol. „ Studii şi materiale de istorie medie ", IV, Buc., 1960, p. 571.

[11] D.I.R., B. Ţara Rom., veac. XVI., vol. V, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro



1

2

Fig. 3 — Mănăstirea Cătălui, 1, lespedea cu inscripție slavonă, aparținînd mormîntului jupaniței Caplea; 2, lespedea funerară cu inscripție în alfabet chirilic și în limbă română, care privește pe marele ban Teodosie Corbeanu, mort în 1647.

https://biblioteca-digitala.ro

În scurt timp după moartea sa, petrecută în 1582, soţia lui, jupaniţa Caplea spătăreasa şi fiul ei Vintilă postelnic, făceau o danie m-rii Bistriţa. Documentul, care conservă această informaţie, datînd din 1583 ianuarie 7 [12] nu mai aminteşte şi numele lui Stan din Corbi, ceea ce constituie o dovadă în plus că el nu mai trăia acum.

Un deosebit interes îl prezintă însă lespedea funerară a soţiei ctitorului, jupaniţa Caplea, (fig. 3/1) căsătorită cu Stan spătarul, pe la 1555[13]. Piatra de dimensiuni mai mici [14], se aseamănă altor lespezi datînd din ultimul deceniu al secolului al XVI-lea cum este aceea a Hrisafinei, fiica lui Mihail mare ban, înhumată la m-rea Bucovăţ [15]. Înscripţia [16] este îngrijit scrisă în chenar, încadrînd o rozetă, care decorează cîmpul din partea de mijloc a pietrei. Textul are următorul conţinut:

† Прѣ'ставѝ се | раба в(о)жїѧ, жѹпаница Капле, | въ л(ѣ)тѡ ӀӀӀ(є)ф'а'н] в[о]дѣ с(ъ)нъ Їѡ]нъ воєводѫ, м(ѣ)с(є)ца маи ѳ л(ѣ)т', | въ дѣтъ | ×зчѳ.

† *A răposat roaba lui Dumnezeu, jupaniţa Caplea, în zilele lui Ştefan v(odă); fiul lui Io)n voievod, luna mai 9 zile, în anul 7099 (1591).*

Inscripţia poate fi considerată ca primul izvor cunoscut pînă acum ce atestă domnia în Ţara Românească a lui Ştefan Surdul, fiul natural al lui Ion Vodă cel Cumplit [17], la data de 9 mai 1591 [18]. Textul lapidar fiind îndeajuns de clar şi de corect scris se impune o nouă discuţie privind perioada de sfîrşit a domniei voievodului Mihnea Turcitul, pentru a putea explica atestarea ca domn al Ţării Româneşti a lui Ştefan Surdul înainte de data îndicată, în lista citată.

Se ştie din documentele externe că încă de la 2 martie 1591 se vorbea de înlocuirea voievodului Mihnea cu un pretendent Iliaş Lăpuşneanu [19]. Către sfîrşitul aceleiaşi luni, Bartolomeu Pezzen îi comunica arhiducelui Ernst informaţia referitoare la hotărîrea amintitului domn al Ţării Româneşti de a trece la mahomedanism şi de a transforma statele de la nord de Dunăre în sandjacuri [20]. La 9 aprilie atît Pezzen [21] cît şi bailul Veneţiei la Constantinopol, Girolamo Lippomano [22] anunţau turcirea lui Mihnea vodă, devenit Mehmet bei care primise sangeacul de Nicopole [23]. Aşa se explică de ce în această vreme domnul Ţării Româneşti nu apare atestat în documentele interne [24]. Precizări în plus, în legătură cu situaţia la care ne referim sînt cuprinse în documentele din 11 aprilie 1591 ce relevă că nici *„un domn nu a venit pînă acum în scaunul măriei sale“* [25], că *„s-a dus Vodă Mihnea la împărat; acolo de bună voia lui s-a turcit“* [26]. În absenţa domnului Ţării Româneşti rămăsese un ceauş trimis de Poartă [27].

După cum rezultă dintr-un alt act de la 27 aprilie 1591 Mihnea Turcitul nu renunţase însă la scaunul ţării, intenţionînd să devină iarăşi *„beglerbeg, în Valahia“* [28].

Cu toate acestea la 4 mai Pezzen îi scria arhiducelui Ernst că fiul lui Ioan Vodă, Ştefan Surdul, fusese numit domn în Muntenia [29]. Noul voievod oferea la 18 mai 1591 suma de 80 000 de taleri, la Poartă, pentru a-şi consolida situaţia [30]. De aceea, Ştefan Surdul apare citat încă de la 9 mai 1591 ca domn al Ţării Româneşti în inscripţia pietrei de mormînt a jupaniţei Caplea. El nu reuşise încă să ocupe tronul, rămînînd la Poartă pentru a putea să înlăture pe ceilalţi pretendenţi care urmăreau să intre în ţară. Aceasta i-a dat posibilitatea lui Mihnea Turcitul, sangiac al Nicopolului, să revină temporar în cursul lunii mai, fiind atestat ca domn al Ţării Româneşti în actele din 5 şi 22 mai 1591 [31].

---

[12] Ibidem, p. 92.

[13] Un document din 1555 noiembrie 12 atestă vînzarea moşiilor sale: jumătate de sat din Aninoasa şi din Pîrvuleşti, rămase de la tatăl ei Teodosie banu, „ ca să-şi facă scule de zestre, pentru că sculele ei, ea le-a cheltuit cît a fost în pribegie în Ţara Ungurească “ (Ibidem, vol. III, p. 37).

[14] Are 0,83 m lungime, 0,56 m lăţime şi 0,20 m grosime.

[15] Vezi planşa la N. Iorga, *Histoire des roumains et de la Romanité Orientale*, vol. V, Buc., fig. 35; idem, *Inscripţii din bisericile României*, Buc., 1905, p. 214.

[16] Cu literă de 10 cm., în relief.

[17] Vezi Dinu C. Giurescu, *Ion Vodă cel Viteaz*, ed. a II-a, Buc., 1966, p. 199.

[18] În lista publicată de I. Ionaşcu la anexa I a vol. I *Introducere* la colecţia de *Documente privind istoria României*, Buc., 1956, p. 490, figurează pînă în 1591 (după 19 mai) Mihnea Turcitul; Ştefan Surdul apare ca fiind prezent în scaunul ţării după 22 mai 1591.

[19] Vezi scrisoarea lui Bartolomeu Pezzen către arhiducele Ernst, în Hurmuzaki, *Documente*, III, p. 143.

[20] Doc. din 1591, martie 30, (ibidem, p. 145).

[21] Ibidem, p. 147.

[22] Vezi A. Veress, *Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei şi Ţării Româneşti*, vol. III, Buc., 1931, p. 241.

[23] Vezi Hurmuzaki, *Documente*, III/2, p. 281, şi N. Iorga, *Histoire des roumains*, V, p. 298.

[24] Vezi D.I.R., B. Ţara Rom., veac. XVI, vol. VI, p. 5–6 şi 6–7 unde, de la 19 martie şi pînă la 5 mai nu mai figurează nici un act.

[25] Vezi scrisoarea adresată de Stan, clucerul, braşovenilor, în Hurmuzaki, *Documente*, XV/1, p. 705–706.

[26] Vezi scrisoarea lui Husein ceauş către Sigismund Báthory (ibidem, p. 705).

[27] Vezi Scrisoarea din 1591 aprilie 13, trimisă de Stan clucerul lui Sigismund Báthory (ibidem, p. 707).

[28] Vezi scrisoarea lui Bartolomeu Pezzen către arhiducele Ernst (ibidem, vol. III, p. 148).

[29] Ibidem, p. 148–149.

[30] Vezi Scrisoarea lui Pezzen către arhiducele Ernst în care se vorbeşte şi de pretendentul Iliaş (ibidem, p. 150). Un alt pretendent, Radu, fiu al lui Mircea Ciobanul şi al Chiajnei încercase de asemenea să ocupe domnia Ţării Româneşti, (vezi N. Iorga, *op. cit.*, p. 293 şi I. Ionaşcu, lista citată).

[31] D.I.R., B. Ţara Rom., veac. XVI, vol. VI, p. 6–7 şi 7–8.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 4, Vedere generală a văii Cătăluiului, arătînd satul Căscioarele şi terenul săpăturilor, pe care se înalţă partea de nord, păstrată pînă acum, a clopotniţei.

Ajuns în Bucureşti către sfîrşitul lunii mai [32], Ştefan Surdul a rămas apoi în scaunul ţării pînă la 1592 august [33].

În curtea bisericii din Căscioarele se află o altă piatră de mormînt de mari proporţii [34], adusă nu de multă vreme de la m-rea Cătălui (fig. 3/2). Inscripţia scrisă cu literă de 9 cm, în relief, într-un chenar mărginit pe cele patru laturi de un brîu cu motive florale aminteşte că:

† *Supt această peatră zacŭ oasele / banului Teodosie* [35] *s(i)nŭ Vintilă vornecul şi să-au pristăvit în oraş în Bucureşt(i), în luna lu iunie 22 dni. Si la capul petrei, / den sus, zacŭ osele a 2 coconi, a lui Gheorghi / şi Teodosie; în zele(l)i domnului Ion Matei Băsărab vo(ie)vod. Si această petră pusă de jupăneasă Hrisosculina bănesa, al răpusatului Tiodosie banul.* Ηιιε м(ѣкє)ца апрі∧ѣ | ка̃ а(ѯ)ηη, в(ѯ) а҃ѯт ×зр̃ηѕ [36]

În şirul vestigiilor păstrate la bis. Sf. Nicolae din Căscioarele se înscrie şi un pomelnic datînd din primele decenii ale secolului al XIX-lea [37].

Textul său este următorul: „*Pom(el)nec(ul) popi(i) State, / titor: State eri, Lics(an)dru, Chira. Mo(r)ţi:/Mihai eri, Marica/prez(vitera), Matei eri, Lu(c)s/ (an)dra prez(vitera), Radu eri, / Măinea cu fi(ii): A(n)dreiana, / Voica, Sta(n)ca, Ionu*".

Alături de celelalte date rezultate din cercetările istorico-arheologice, textele lapidare înfăţişate contribuie, fără îndoială, la întregirea informaţiilor privind m-rea Cătălui şi totodată la aprofundarea unor cunoştinţe referitoare la trecutul ţării noastre.

RÉSUMÉ

Les fouilles archéologiques entreprises au cours des années 1965–1967 dans le périmètre de la commune de Căscioarele district d'Ilfov, là ou l'on voit encore les ruines d'une tour du vieux clocher du monastère disparu de Cătălui ont mis à jour d'intéressants vestiges de l'ancien monastère et des bâtiments compris dans son enceinte.

Le monument bâti jadis par le grand spathaire Stan de Corbi et par sa femme Caplea de 1560 à 1577 subit des dégats pendant les guerres de 1595 ou 1602 et fut rebâti et agrandi au cours du XVII-e siècle, ainsi qu'au XVIII-me siècle.

Les pierres tombales, découvertes au cours des fouilles ont permis d'établir des dates plus exactes au sujet de ses fondateurs. La plus intéressante au point de vue historique s'avère celle de Caplea, épouse du grand spathaire Stan, qui mentionne, en date du 9 mai 1591, Etienne le Sourd comme prince de Valachie au lieu de Mihnea Turcitul.

[32] Primul document emis din Bucureşti de cancelaria lui, datează din 1 iunie 1591 (D.I.R., B. Ţara Rom., veac. XVI, vol. VI, p. 9–10).

[33] Nu „iulie (după 15)" cum apare în lista citată, (Vezi pentru aceasta, D.I.R., vol. cit. p. 55).

[34] Ea are 2,15 m lungime, 0,81 m lăţime şi 0,21 m grosime.

[35] Teodosie Corbeanu este atestat în funcţia de mare ban din 1638 ian. 4-1641 mart. 11 (vezi *Lista dregătorilor*, în S.M.I.M., IV, p. 566).

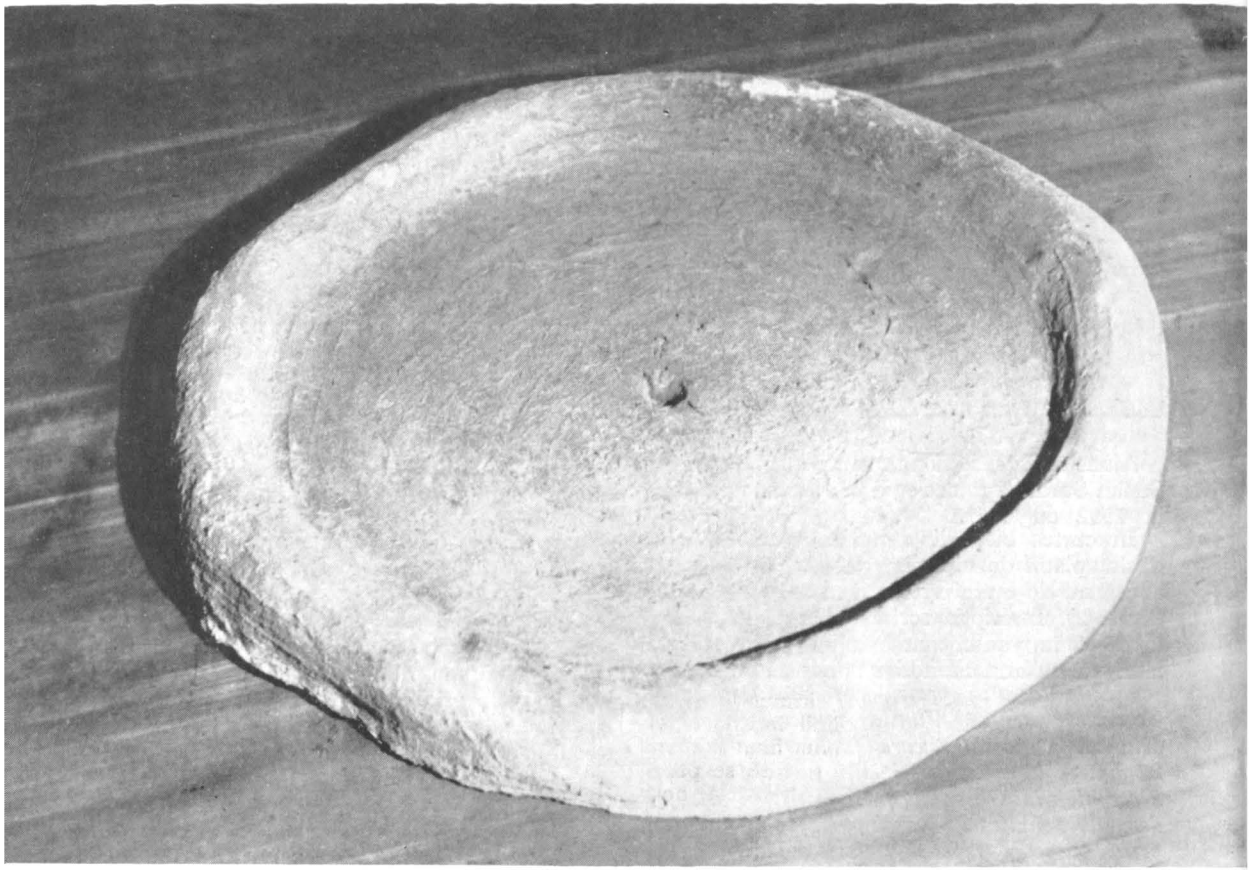
[36] Scris în luna aprilie 24 zile, în anul 7156 <1648>.

[37] Inscripţia cu literă de 3,5 cm, în relief este cuprinsă pe o piatră de 0,33, m × 0,23 m.

https://biblioteca-digitala.ro

CIRIMNA—O VATRĂ PORTATIVĂ

MARCELA BRATILOVEANU-POPILIAN



Cirimna

În localităţile Ciutura şi Tîrnava din jud. Dolj, în cercetările de teren efectuate în anul 1966, am întîlnit o vatră portativă din lut, denumită de localnici „*cirimnă*" sau „*cirepnea*", destinată coacerii pîinii. Pentru interesul pe care-l ridică, prezentăm această vatră mai puţin cunoscută în literatura noastră de specialitate.

Cirimna are forma unei tăvi rotunde, cu fundul plat şi cu marginea uşor ridicată. Diametrul variază între 45—50 cm, iar grosimea pereţilor este de aproximativ 4—5 cm. În mijloc, are un mic orificiu pin care iese fumul atunci cînd se încălzeşte în vederea coacerii pîinii, evitîndu-se în acest fel afumarea ei. Prin modul de obţinere cît şi prin materialul întrebuinţat, cirimna aminteşte de ţest [1], comun

[1] Un studiu amănunţit asupra ţestelor prezintă Ion Chelcea, Ţestul de copt pîinea, „Revista Muzeelor", an V, nr. 2, 1968, p. 170—172.

https://biblioteca-digitala.ro

cîmpiei dunărene, care este întrebuințat și în cele două localități.

Cirimnele se fac o dată cu țestele, în ziua de *Ropotina Țestelor* [2] care se ține a treia marți după Paști și în care femeilor le este interzisă orice altă muncă, la cîmp sau în gospodărie. *„La Ropotină nu facem altceva decît țeste și cirimne, nici nu coasem, nici nu dăm cu sapa, că e rău de grindină sau de boală"* [3].

Această zi este cunoscută și respectată cu strictețe în întreaga zonă de răspîndire a țestelor. Dimineața se strîng mai multe femei într-un loc întins, de preferință într-o poiană cu iarbă, fără pietre. Fiecare femeie aduce *„două gărnițI de pămînt galben, humos, o căldare de balegă de cal, două gărnițI de apă"* [4]. Așezate în semicerc, femeile încep să calce cu picioarele, dinspre exterior înspre interior. Strîng apoi pămîntul cu lopata făcîndu-l „mogîldă" și încep să calce din nou, adăugînd pleavă, cîlți de capră *„să fie mai țiitoare"*. Se calcă și se adună în acest fel de nouă ori, cifra 9 fiind respectată cu strictețe.

Lutul se așază apoi pe o scîndură lată și se modelează cu mîna, dîndu-i-se o formă rotundă. Cu un băț se face în mijloc un orificiu. Cirimnele sînt lăsate să se usuce la soare, în același loc, 6—7 zile, după care se pot întrebuința.

Practica coacerii pîinii în cirimnă se prezintă astfel: se așază cirimna cu gura în jos pe niște pirostrii de fier, sub ea făcîndu-se focul cu surcele, coarde de viță de vie sau chirpic de bălegar. Cînd partea din interior se albește, încălzirea se consideră suficientă. Cu ajutorul unui vătrai de fier, cirimna este dată jos de pe pirostrii și se așază „cu gura în sus", punîndu-se imediat coca, peste care se presează un strat de cenușă caldă, rezultată în urma arderii. Stratul de cenușă trebuie să fie suficient de gros deoarece pe el se pun cărbuni aprinși. Coacerea durează aproximativ 1—2 ore. În cirimnă, spre deosebire de țest, se coace pîine nedospită.

Principiul coacerii pîinii în cirimnă este asemănător cu cel al coacerii pîinii în spuză, în acest din urmă caz locul cirimnei fiind luat de lespedea de cărămidă (vatra) pe care se pune aluatul, modalitate întîlnită frecvent la noi. Prezența cirimnei în aceste două localități și întrebuințarea ei nu a exclus folosirea țestului de pămînt, care era nelipsit din gospodăriile țărănești. Acum țestul tinde să fie înlocuit de cuptoarele din cărămidă în care se coace o cantitate mai mare de pîine. Întrebuințarea lui mai redusă azi este legată și de transformările petrecute în organizarea interiorului. Am putut constata tendința eliminării vetrei cu horn, în care se afla țestul, din interiorul locuinței.

Și în acest caz cirimna se păstrează, deoarece folosirea ei nu cere o instalație special amenajată ca în cazul țestului, putînd fi întrebuințată oriunde: *„Putem coace pîinea la cirimnă și în bătătură, nu avem nevoie de vatră ca la țest. Ne trebuie doar niște pirostrii"* [5].

Avantajul pe care-l prezintă cirimna este acela de a fi ușor transportabilă. În mod frecvent oamenii o luau la locurile de cultură, la vii unde în scurt timp și cu o cantitate redusă de combustibil puteau coace pîinea.

Deși funcția principală a cirimnei este aceea de coacere a pîinii, în trecut ea se întrebuința și ca tavă, pe care se puneau cărbuni aprinși, care mențineau o temperatură ridicată iarna în argea. Se așeza sub vatra războiului ca țesătoarea să aibă la picioare căldură, deoarece din cauza scrobelii cu care se udau firele, atmosfera era umedă și rece.

Cirimna se poate considera un element de cultură sud-dunărean, fiind adusă de populația imigrată în cele două localități în secolul trecut. Din catagrafia județului Dolj aflăm că în anul 1830 în satul Ciutura se aflau 111 români și 78 bulgari iar în Tîrnava, pe moșia Perișoru și Grecești — 41 bulgari și 195 români [6].

Cuvîntul este de origine slavă, unde *ripen*, în afară de înțelesul de țeastă, are și pe acela de vas de lut pentru coptul diferitelor produse de făină. Forma în care se prezintă în localitățile studiate ne indică o origine bulgărească, întrucît transformarea lui p > n (cirep cirimnă, cirimnea) este frecventă în bulgară cînd labiala este urmată de o dentală. Un alt indiciu fonetic care confirmă originea bulgărească a cuvîntului este trecerea lui e > i în poziție neaccentuată, fenomen frecvent în graiurile bulgărești [7].

O formă dialectală asemănătoare cu forma cierepnea întîlnită în Tîrnava este înregistrată și în dicționarul editat de Gherov [8].

Cercetările viitoare considerăm că vor aduce noi contribuții atît în ceea ce privește aria de răspîndire a acestui tip de vetre pe teritoriul țării noastre și în Peninsula Balcanică, cît și în ceea ce privește originea.

---

[2] Simion Florea Marian, „Sărbătorile la Români", studiu etnografic, vol. III, București, Ed. Academiei Române, 1901, p. 296.
G. Dem. Teodorescu, „Încercări", pag. 124 (menționat de S. Fl. Marian, op. cit);
Rădulescu Codin și D. Mihalache, „Sărbătorile poporului cu obiceiurile, credințele și unele tradiții legate de ele". București, 1909, p. 56.
Informator Iliescu Maria, 66 ani, Ciutura, jud. Dolj.

[3] Informator: Pană Vilcea, 65 ani, Ciutura, jud. Dolj.

[4] Informator: Gheorghiță Dumitru Tolea, 80 ani, Tîrnava, jud. Dolj.

[5] Informator: Ioana Camen Cimișan, 45 ani, Ciutura.

[6] Monografia jud. Dolj, „Izvoare demografice", vol. I, pag. 1, și pag. 16, 18, Craiova, 1945.
Monografia jud. Dolj, „Izvoare demografice", vol. III, pag. 30—35, Craiova, 1945.

[7] Stoiko Stoikov „Увог в българската фонетика" София, 1961, p. 162.
— „Българска диалектология" София, 1962, p. 136.

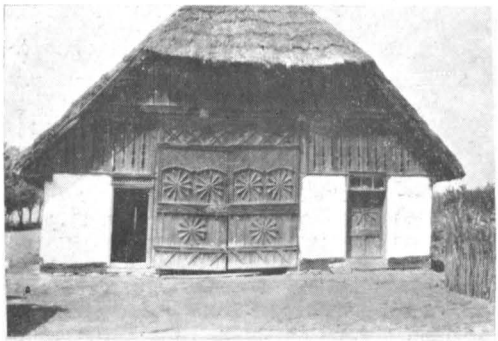
[8] Н. Геров „Речник на български язик". Дружествена печатница „Съласие" чяасть пята, София, 1904 p. 544.

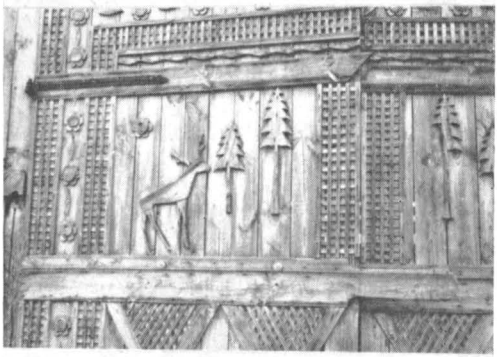
https://biblioteca-digitala.ro

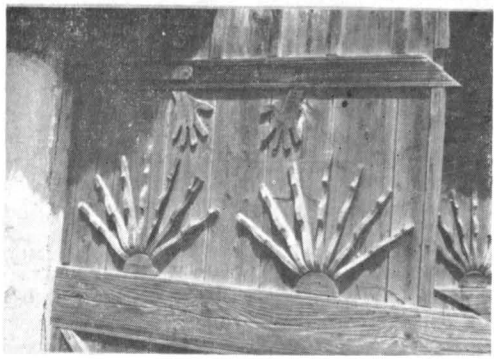
Șură din comuna Asuajul de Sus, jud. Maramureș

ORNAMENTICA PORȚILOR DE ȘURĂ DIN ZONA CODRU

HEDWIGA FORMAGIU,
SMĂRĂNDIȚA STANCIU







Motive ornamentale folosite în decorarea porților. Șuri din comuna Ariniș, jud. Maramureș.

Dintre toate clădirile aflate în gospodăriile țărănești din zona Codru [1], șura era construcția căreia i se acorda o deosebită importanță. Rolul economic și polifuncționalitatea ei — hambar pentru grîne, grajd pentru vite, adăpost al întregului inventar agricol și al mijloacelor de transport, fiecare avîndu-și spațiul precis delimitat — îi conferea în viața gospodăriei individuale un loc predominant. Concentrînd, într-un singur volum, aproape toate adăposturile gospodărești, construcția șurii dobîndea proporții monumentale, fapt care-i conferea un loc central în ansamblul gospodăriei, determinînd dispoziția tuturor celorlalte clădiri, inclusiv a casei de locuit.

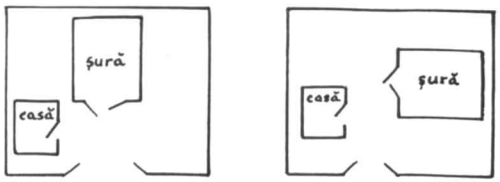
Astfel, în zona Codru, în incinta curții, se detașează în general două unități care își dispută întîietatea — casa de locuit, mai mică în proporții dar de mare importanță socială, și șura voluminoasă cu rol economic deosebit.

În planul curții, șurile se rînduiesc astfel încît porțile lor să fie pe același ax cu porțile de intrare în gospodărie. Casa de locuit se așază paralel cu acel ax, în dreapta sau stînga lui. În unele sate — Bîrsăul de Sus și de Jos (județul Satu Mare), Asuajul de Sus (județul Maramureș) se obișnuiește orientarea celor două clădiri — casa și șura — față în față.

Șura este construită pe un plan dreptunghiular, cu pereții prinși într-un schelet solid din stîlpi și bîrne de lemn, între care se așază o umplutură din lut sau, mai nou, din cărămidă. În majoritatea cazurilor, acoperișul foarte mare este lucrat din paie, în patru ape, prezentînd o ingenioasă legătură a snopilor, care formează

[1] Zona Codru cuprinde satele din sud-est ale județului Satu Mare, sud-vest ale județului Maramureș, cîteva din nordul județului Sălaj.

https://biblioteca-digitala.ro



Plan de amplasare a şurei.

o creastă pe toată lungimea muchiei superioare. O caracteristică zonală a acoperişurilor de şură o reprezintă scurtarea apelor deasupra laturilor mici ale planului de bază. Una din aceste laturi, cea orientată spre interiorul curţii, cuprinde porţile mari ale şurei, străjuite pe una sau chiar pe ambele părţi de portiţe mici — intrările la grajduri, coteţe şi alte acareturi. Această latură, considerată frontală, însumează elementele care contribuie la determinarea specificului zonal al şurilor.

Sub raportul ornamentaţiei, porţile cu două canaturi, de dimensiuni remarcabile, formează elementul cel mai pregnant în construcţia acestor şuri determinînd tipul lor. De la construcţiile cele mai vechi existente pe teren (cele mai vechi exemplare datează de la începutul secolului al XIX-lea) pînă la cele mai recente, ornamentele sînt nelipsite, grupate fiind mai ales pe părţile lucrate în lemn. Înainte de primul război mondial preocuparea pentru ornamentarea porţilor era mai mică. Ea a luat o deosebită amploare în ultimii 30 de ani.

O dată închegat volumul arhitectonic al şurei, meşterul simte nevoia de o exprimare cît mai definită a frumuseţii formelor create, evidenţiindu-le printr-un decor judicios raportat la proporţiile impresionant de mari ale acesteia.

Analizîndu-le îndeaproape, reiese clar că frumuseţea porţilor de şură nu este produsul întîmplător al unei fantezii, un divertisment ornamental căutat pe o suprafaţă oarecare, ci fiecare element — linie dreaptă sau curbă — este subordonat legilor precise ale unei compoziţii organizate, care pune în valoare întreaga construcţie, rolul şi funcţia ei.

Bogăţia ornamentală a porţilor este echilibrată în cadrul construcţiei de frize decorative din scînduri traforate, aşezate pe unul sau două registre, sub streaşina acoperişului. Frizele au chenare cu profiluri frumos modelate. Datorită împodobirii lor în genul celor mari, uşiţele întregesc ansamblul decorativ al şurilor. Pe ele se repetă, într-o desfăşurare mai restrînsă, cîte un fragment din compoziţia porţilor mari. Pentru a crea un echilibru estetic întregii gospodării, maniera de ornamentare a şurilor se extinde asupra tuturor construcţiilor concentrată fiind în special asupra detaliilor arhitectonice din lemn, în majoritate elemente cu rol constructiv care, astfel, nu apar izolate, ci perfect încadrate ansamblului.

Compoziţii decorative reprezentînd din punct de vedere ornamental cele două grupe mari de porţi, una dominată de elemente geometrice (comuna Băiţa, jud. Maramureş), cealaltă în care se echilibrează raportul celor geometrice cu al celorlalte elemente ornamentale (comuna Socond, jud. Satu Mare).

Casa de locuit este înfrumuseţată în aceeaşi tehnică a aplicării scîndurilor traforate şi cu profiluri modelate, desfăşurînd pe *şuturi* [2], prispe, pe ramele ferestrelor şi uşilor, chiar pe suprafaţa uşilor, o uimitoare varietate de compoziţii cu elemente şi motive ornamentale folosite în decorarea şurilor, realizînd cu acestea o remarcabilă unitate stilistică.

Concentrînd decorul cel mai bogat pe faţada şurilor, constructorul subliniază prin acestea rolul lor deosebit în gospodărie. Rezultat al valenţelor creatoare ale meşterilor populari, ornamentica şurilor impresionează prin ingeniozitatea sa decorativă, oferind privitorului satisfacţii estetice deosebite.

Porţile de şură care însumează compoziţiile ornamentale cele mai dezvoltate sînt lucrate ln întregime din lemn. Se foloseşte cu predilecţie fagul şi bradul. Decorul principal îl constituie aplicaţiile din scînduri care au numai rol estetic. Ele se sprijină pe un fond plan, realizat tot din scînduri, tăiate obişnuit, fixate de

[2] Părţile laterale ale podurilor care, uneori, depăşind planul pereţilor dau impresia unor balconaşe.

https://biblioteca-digitala.ro

cadrele canaturilor. Rolul fondului este în special funcțional. Uneori și scîndurile fondului prezintă profiluri modelate creînd, prin înșiruirea lor, suprafețe ornamentale asemănătoare frizelor de sub streașina acoperișurilor. Ramele canaturilor numite *„prinsori"* sînt lucrate din bîrne și blăni groase. Cele transversale, din care unele sînt aparente pe fața canaturilor, au dublu rol — practic (consolidează canaturile porții) și estetic (delimitează cîmpii ornamentali). Bîrna plasată pe mijloc — *mijlocariul* — prezintă proeminențe modelate la capete în așa fel încît rezolvă ingenios încuietoarea porții.

Aplicațiile decorative din scînduri traforate, sau decupate în profiluri variate, se așază plan pe suprafața de fond, deseori pe muchie. De multe ori aceste procedee de aplicare se combină pentru a reda o cît mai mare bogăție de reliefuri în compoziție.

În ceea ce privește sistemul de ornamentare prin aplicații cu scînduri, acesta apare și în unele zone învecinate Codrului — Chioar, Lăpuș. Aria de răspîndire a construcțiilor de șuri cu proporții monumentale de tipul celor codrenești se extinde și asupra zonei Carei, din vestul județului Satu Mare, existența lor acolo datorîndu-se condițiilor specifice ale economiei agricole predominante în acea parte a țării, cu deosebirea că în zona Carei șurile nu sînt ornamentate.

Elementul decorativ de bază al porților îl constituie șipcile de scîndură, drepte, cu care meșterii codreni reușesc să realizeze o mare gamă de combinații ornamentale liniare, sporind bogăția și varietatea acestora prin combinarea elementelor liniare cu decupări în linii curbe, frînte, sau cu motive mai complexe, combinații din elemente circulare, rozete. Suitei motivelor ornamentale geometrice se alătură elementele fitomorfe, avimorfe, zoomorfe, antropomorfe, astrale, ponderea lor însă în ansamblul decorului fiind cu mult depășită de combinațiile liniilor drepte, nelipsite în realizarea unei compoziții.

Din punct de vedere ornamental se pot deosebi, așadar, în zonă, două grupe mari de porți. Una dominată întru totul de decor geometric și o altă grupă în care meșterul caută să echilibreze în cadrul compoziției raportul dintre elementele geometrice prezente în decorul pereților cu marea diversitate a celorlalte elemente și motive ornamentale. Cronologic, prima grupă ornamentală premerge celei de-a doua.

Pe suprafața mare a porților, decorul apare organizat în registre bine delimitate de însăși elementul constructiv. Analizînd registrele decorative, observăm că în cadrul lor elementele nu apar izolate, ci formează grupe de motive ornamentale, a căror dozare și succesiune este supusă unui ritm precis. Asamblarea într-un tot unitar a elementelor simple și a motivelor creează compozițiile.

Zona Codru se remarcă prin larga răspîndire și folosire a elementelor liniare, dispuse, în majoritate, în compoziții liniare. Motivele decorative mai compuse își rezervă locul în centrul suprafețelor. După specificul zonei, ca motive centrale se folosesc dezvoltări ale cercurilor — rozete, sau ale altor motive geometrice, precum și stilizări, interpretări ale naturii înconjurătoare. Frecvent se pot întîlni semicercuri cu raze imaginînd pe suprafața mare a porților, „soarele", sau alte motive astrale. Încadrate de urzeala elementelor liniare, cele avimorfe formează și ele deseori decorul nu numai al porților de șură, ci și al porților de intrare în curte, realizîndu-se o unitate stilistică decorativă care merge pînă la repetarea detaliilor.

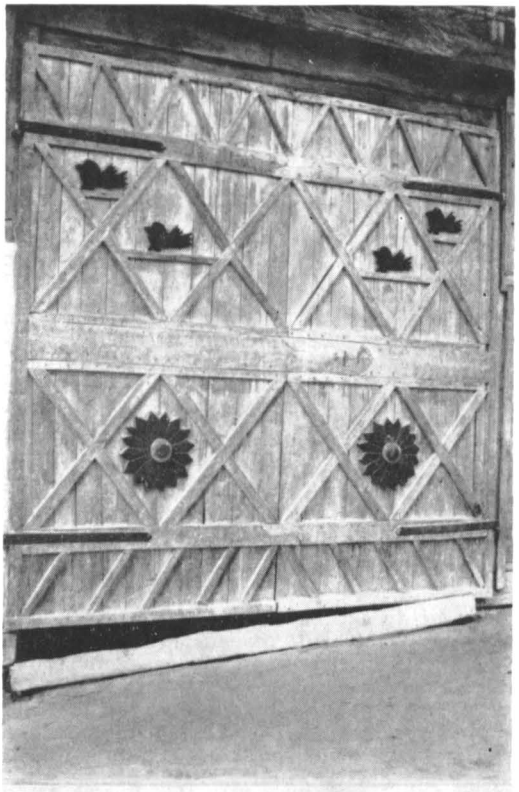
Dacă unele motive manifestă în desenul lor evidente asemănări cu elemente din natură — soarele, mîna — concepția și realizarea lor ca ornament nu se bazează direct pe reproducerea sau copierea mediului înconjurător, ci pe transpunerea stilizată, ca rezultat al intuirii caracterului decorativ specific al acestor elemente.

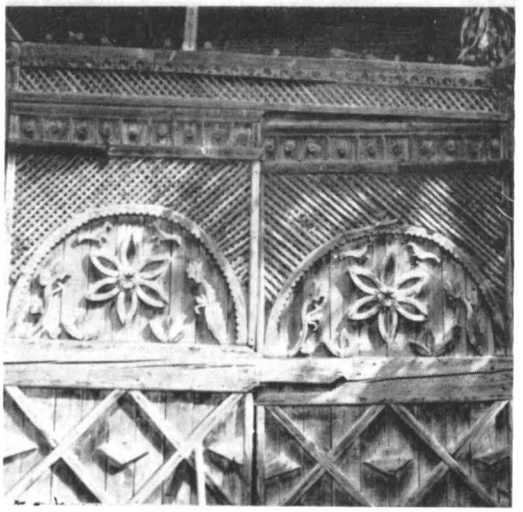
Multe din motivele ornamentale au avut în decursul vremurilor rolul unor simboluri, prin intermediul cărora creatorul popular reprezenta, prin analogie sau în mod convențional, gîndurile sale. Prin procedeul expresiv al folosirii elementelor decorative concrete, selecționînd formele cele mai corespunzătoare reprezentărilor convenționale și încadrîndu-le organic întregii compoziții, meșterul reușește să redea în imagini sugestive sensurile ideilor sale, sugerînd anumite stări sufletești. Valoarea artistică a decorului constă în special în puterea creatoare pe care o degajă, susținut și de frumusețea formelor sale.

Compozițiile specifice zonei Codru sînt dominate de dispunerea decorului în registre paralele ce delimitează spații diferit dimensionate, alternînd simetric sau asimetric, păstrînd proporția cîmpurilor ornamentale în așa fel, încît totdeauna unor motive să le revină rolul conducător în cadrul unității compoziționale.

În ceea ce privește compoziția propriu-zisă a elementelor ornamentale, se remarcă existența unei scheme de organizare bazată — s-ar putea spune — pe două valori ornamentale care se completează: — o valoare creată prin ornamentele de *„urzeală"* formată din elemente și motive liniare — drepte simple, întrerupte, paralele, curbe etc.; ea constituie în general scheletul compoziției, care deși ornamental se subordonează întregului, este totuși cel ce hotărăște repartiția celorlalte motive ornamentale, amplasarea celor centrale. O altă valoare o creează motivele ornamentale care împodobesc spațiile delimitate de urzeală, reprezentînd prin forma și așezarea lor ornamentul propriu-zis. Găsirea raportului de echilibru între aceste două valori concretizează sensul creației, orientează problema decorului, definindu-i concepția de ansamblu.

https://biblioteca-digitala.ro

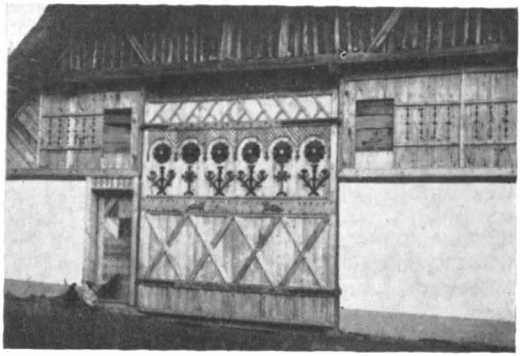




In cadrul compozițiilor meșterii codreni diversifică ritmul elementelor ornamentale, ritmul cromaticii, al varietății și intensității tonurilor, al nivelurilor și reliefurilor. Șuri din comunele Bîrsăul de Sus și Homorodul de Sus, județul Satu Mare.

Alternarea ritmică a suprafețelor dominante de motive mai dezvoltate denumite local „*struți*", cu suprafețele complet neornamentate, sau cu suprafețe cu elemente ce constituie urzeala compoziției, denumite „ *ciur* " sau „ *grădiște* " formate în majoritate din întretăieri de linii drepte, este o caracteristică în concepția compozițională a meșterilor codreni, atît a constructorilor de porți, cît și a lădarilor, a meșterilor lemnari care fac mobilier etc. Echilibrînd foarte bine compozițiile lor, porțile, deși desfășoară o mare bogăție decorativă, nu apar încărcate.

În cadrul compoziției, varietatea ritmărilor are rolul hotărîtor. Principiilor de ritmare sînt supuse, în primul rînd, elementele ornamentale. Acestea pot prezenta succesiuni liniare verticale, orizontale, paralele, oblice etc., alternări de elemente singulare, repetări; grupele de elemente ce creează motive ornamentale sînt supuse de asemenea ritmării. Aceluiași principiu al ritmării este supusă și dozarea cantitativă a ornamentelor. Meșterii din zona Codru



Compoziție decorativă care prin contraste cromatice diferențiază elementele ce formează urzeala, de cele care constituie centrul decorului. Comuna Bîrsăul de Sus, județul Satu Mare.

repartizează cu multă chibzuială spațiile bogat împodobite printre suprafețe neornamentate sau împodobite cu un alt gen de ornamente, menite să creeze fundaluri motivelor pe care creatorul dorește să le evidențieze.

În afară de ritmul elementelor ornamentale, în compoziție urmărim și alte ritmuri — al cromaticii, al varietății și intensității tonurilor, al nivelurilor, reliefurilor, ritmuri care formează o unitate dialectică cu principiul contrastelor. Pentru a evidenția compoziția, creatorul introduce pe suprafețele ornamentale elemente și motive decorative variate, contrastante în forme, proporții, abundență, prin felul lor de dozare, prin culoare, sau chiar prin felul în care primesc lumina unele reliefuri față de altele.

În cazul tehnicii de ornamentare prin aplicarea și suprapunerea unor elemente decora-

https://biblioteca-digitala.ro

tive, ca detalii de profiluri, forme variat traforate, se creează un contrast puternic de lumină şi umbră între elementele decorative, care nu rareori prezintă diferite nivele de suprapunere faţă de fond, reliefîndu-se în mod pregnant. Frumuseţea liniei este astfel subliniată prin clar-obscurul realizat datorită tehnicii diferenţierii planurilor în profunzime, între decorul cu proeminenţe şi suprafaţa netedă pe care se sprijină.

Bazîndu-se pe principiul contrastelor, meşterii din zona Codru reuşesc să evidenţieze decorul şi în cadrul compoziţiei sale cromatice. Chiar dacă gama cromatică folosită nu prezintă o varietate prea mare, reducîndu-se la obişnuitele tonuri de brun ale baiţurilor şi ale vopselelor pe bază de var, se obţin totuşi efecte decorative remarcabile. Se diferenţiază astfel elementele ce formează urzeala compoziţiei de cele care trebuie să constituie centrul decorului. Obiceiul de a accentua compoziţia prin dozarea culorilor este practicat de meşterii întregii zone, fiind practicat frecvent şi de meşterii lădari.

Principiul contrastelor organizează decorul, contrapunînd suprafeţelor mult ornamentate altele degajate; elemente menţinute într-o impresionantă sobrietate de forme, încadrează motive decorative bogate, echilibrînd armonios întreaga compoziţie. Folosirea principiului ritmării, al contrastelor, dovedeşte o iscusinţă deplină a meşterilor populari în realizarea unui raport valabil între toate elementele constitutive ale compoziţiei. În legătura organică a formelor, dimensiunilor, culorilor constă marea valoare decorativă a acestor porţi de şură.

Rînduite după tradiţie, toate construcţiile stabilesc, în cadrul gospodăriei, un echilibru de volume, care înnobilat de relaţia justă dintre masivitatea formei şi subtilitatea decorului, de proporţia şi varietatea ornamentelor faţă de simplitatea decorului, de proporţia şi echilibrul suprafeţelor mari ornamentale, sporeşte aspectul de monumentalitate al întregului ansamblu, notă distinctivă a construcţiilor de şură din zona Codru şi în special a porţilor.

Conferindu-le o deosebită unitate stilistică, caracterele proprii, particulare, ale acestor porţi le individualizează într-atît încît le plasează pe o treaptă superioară a scării valorilor artistice populare în lemn.

RÉSUMÉ

Les auteurs présentent les types des granges de la zone ethnographique de Codru (nord de la Transylvanie), leur rôle économique et aboutissent à l'analyse de l'ornementation de leurs portes. Ils traitent de la variété compositionnelle réalisée par les créateurs populaires. L'article s'occupe surtout à mettre en relief les caractères spécifiques qui contribuent à faire distinguer les portes des granges de Codru, par rapport aux constructions similaires d'autres zones.

TREI PICTURI NECUNOSCUTE DE PÎRVU MUTU

N. I. SIMACHE

O cît de sumară privire asupra culturii din ţările româneşti ne arată că a 2-a jumătate a secolului al XVII-lea se caracterizează printr-o deosebită înflorire. Ca o particularitate a acestei perioade, manifestările culturale privesc domeniile cele mai variate şi ating performanţe pe care nu le cunoscuseră mai înainte.

Pe plan arhitectural, alături de monumentele religioase de proporţii şi bogăţie fără precedent, se înmulţesc cele laice, dintre care, unele, ca cele de la Mogoşoaia, Potlogi, Doiceşti, Tîrgovişte, Filipeştii de Tîrg şi de Pădure, Măgureni şi Bucov, sînt adevărate palate.

În nici o parte a Munteniei însă nu sînt mai numeroase şi de mai mari proporţii ca în judeţul Prahova, în care se întindeau pe o suprafaţă de aproape o treime, domeniile Cantacuzinilor şi Filipeştilor. Ca urmaşi ai boierilor din Mărgineni, în calitate de fii ai postelnicului Constantin Cantacuzino, căsătorit cu jupîneasa Elina, fiica domnitorului Radu Şerban, (1602—1611), urmaşul lor direct, Cantacuzinii stăpîneau întregul ţinut ce se întindea pe dreapta şi stînga Prahovei, de la Mărgineni pînă la hotarul cu Transilvania şi din Dîmboviţa pînă la Bucov unde îşi avea moşia Constantin căpitanul Filipescu.

Ambiţioşi şi energici, mîndri de originea lor voievodală prin ascendenţă feminină, dispunînd de mijloace materiale neobişnuite, cu relaţii peste hotare şi unii chiar cu studii, ca spre exemplu Constantin stolnicul Cantacuzino, fost spudeu la Padova în Italia, aceştia nu se mai mulţumesc să locuiască în case de ţară construite în veche datină românească, ci aduc meşteri italieni sau cel puţin modele, şi, cu marile lor posibilităţi, poruncesc să li se construiască case-palate alături de care înalţă biserici.

În fruntea marilor ctitori stă însuşi domnul, fiu al bogatului boier Papa Brîncoveanu şi al Stancăi Cantacuzino, nepoata lui Radu Şerban, coborîtor din Drăghici vornicul din Mărgineni. „Prinţul aurului" cum îl numeau turcii („Altin — bey ") dispunea nu numai de palatul de la Mogoşoaia; cele din Doiceşti, Potlogi, Brîncoveni, Tîrgovişte tot ale lui şi ale feciorului lui erau.

Nici unchii săi n-au rămas mai prejos. Drăghici Cantacuzino la Mărgineni, Pîrvu Canta- ▶

https://biblioteca-digitala.ro

Isus Cristos

Fecioara Maria cu pruncul în braţe.

cuzino la Filipeştii de Pădure, îşi aveau palate construite de aceiaşi meşteri şi tot aşa de somptuoase. Bisericile din Rîfov, Lespezi, Mărgineni, Sinaia, Filipeştii de Pădure sînt ctitoriile influenţilor boieri. Nu cunoaştem numele tuturor arhitecţilor şi meşterilor care le-au construit, însă foarte multe dintre ele au fost zugrăvite de Pîrvu Mutu personal sau sub îndrumarea sa. Despre acesta se poate spune că a fost pictorul oficial al Cantacuzinilor.

Dar Pîrvu Mutu a fost în acelaşi timp şi un neîntrecut iconar. De altfel era şi firesc. Programul iconografic al fundaţiilor religioase impunea zugrăvirea atît a pereţilor cît şi a catapeteasmei, construită cel mai adesea din lemn. În consecinţă, zugrăvirea acestora era opera aceloraşi maiştri. Cum locul de cinste îl deţineau la iconostas cele patru icoane de la intrarea în altar, denumite împărăteşti, la multe monumente cantacuzineşti cele mai multe dintre ele sînt pictate chiar de Pîrvu Mutu. Este cazul să amintim dintre cele cunoscute pe cele de la mănăstirea Sinaia şi pe cele de la schitul Lespezi.

Aceluiaşi maestru i se datoresc şi cele trei icoane necunoscute, ce se păstrează şi azi în depozitul bisericii din Berceni. Ele pot proveni de la biserica din Rîfov, ctitorie cantacuzinească a cărei zugrăvire a fost încredinţată lui Pîrvu Mutu, sau chiar de la o fundaţie ruinată de vreme a boierilor Creţuleşti, în calitate de stăpîni ai moşiei Berceni. Prin dimensiuni şi conţinut ele fac parte din grupa icoanelor împărăteşti. Au aceleaşi dimensiuni — 1m × 0,80 m — şi pe spate poartă semnătura lui Pîrvu Mutu, grafiată cu litere chirilice, aproape identice cu cele de la *Autoportretul* său de la biserica din Filipeştii de Pădure şi sînt datate din 1707.

Prima este o compoziţie, în centrul căreia apare Isus Hristos, şezînd pe un tron, avînd în stînga pe Ioan Botezătorul iar în dreapta pe Fecioara Maria. Siguranţa în tratarea contururilor şi a liniilor, armonia culorilor dovedesc că ne aflăm în faţa lucrării unui maestru deplin stăpîn pe toate mijloacele artei sale, pe care le mînuieşte cu ştiinţă şi îndemînare.

A doua piesă, identică prin dimensiuni şi mod de tratare, avînd partea inferioară a picturii deteriorată, reprezintă pe *Fecioara Maria cu pruncul în braţe*, avînd în dreapta şi în stînga pe cei 2 îngeri păzitori.

Cea de-a treia icoană, păstrînd dimensiunile şi materialul din care s-au lucrat fără inscripţie pe spate reprezintă pe Sfîntul Nicolae.

Folosirea aceloraşi culori, brun, cărămiziu şi vişiniu în tratarea veşmintelor, şi a diferitelor tonuri de gri pentru redarea pielii, pe acelaşi fond de aur, siguranţa liniilor desenului, şi numeroase elemente tradiţionale ne duc la concluzia certă că şi această piesă este opera aceluiaşi maestru.

Lucrări de înaltă valoare artistică, deşi păstrează elementele caracteristice vechii arte iconografice a secolului al XVIII-lea, prin insistarea asupra stărilor sufleteşti ale personajelor, cele trei icoane constituie o verigă de trecere la pictura nouă românească.

https://biblioteca-digitala.ro

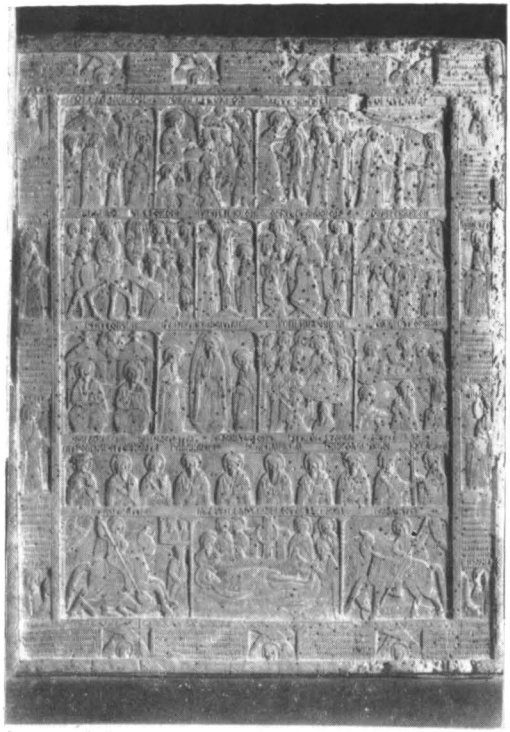


Fig. 1. Icoană prăsnicar.

UN SCULPTOR-MINIATURIST: SUILNI, FIUL LUI PO

D. BĂLAȘA

În colecția Muzeului mitropolitan al Olteniei din Craiova se află o icoană prăsnicar, sculptată în lemn de mărăcine, provenind din comuna Rasova, județul Gorj, de mici dimensiuni (330 × 265 × 28 mm) care reprezintă numeroase scene religioase din viața lui Isus dispuse pe 5 registre (fig. 1).

Semnalăm această icoană nu numai pentru valoarea ei artistică ci mai ales pentru că numele sculptorului este gravat pe dosul icoanei (сѣ ѕиаиѣ сиѣ по/= Suilni fiul lui Po) adăugînd astfel la istoria artei feudale române un nume al unui nou sculptor.

După inscripție, icoana pare realizată în secolul al XVII-lea și, după cum voi arăta într-un studiu ulterior, sculptorul este un monah din arhimandria Tismanei.

Fig. 2. Detaliu (Sf. Gheorghe).

https://biblioteca-digitala.ro

IDEEA DE ISTORIE TEHNICO-ȘTIINȚIFICĂ — CRITERIU FUNDAMENTAL ÎN ORGANIZAREA MUZEELOR TEHNICE

I. DOBRESCU, ing. M. MARCU și ing. D. POPESCU

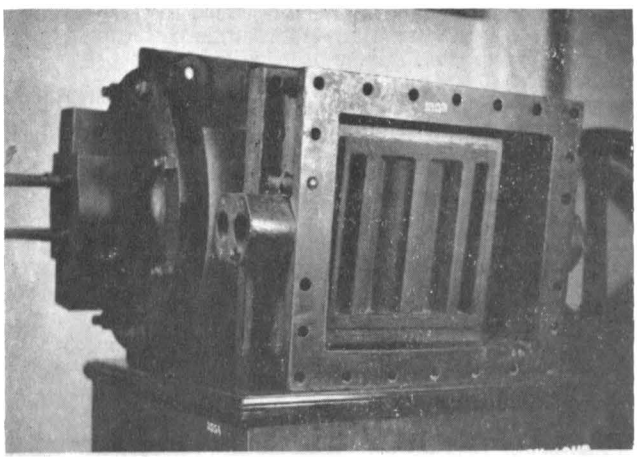


Fig. 1. Cilindrul uneia din primele mașini cu aburi care au lucrat la moara Assan în anul 1853, existent în Muzeul tehnic „Prof. ing. Leonida Dimitrie".

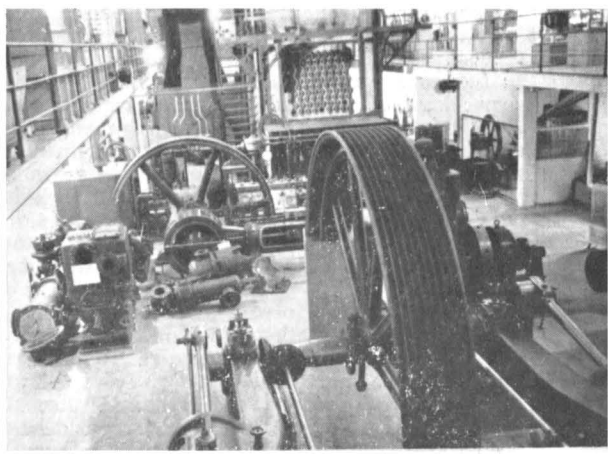


Fig. 2. Imagine de ansamblu din sectorul „Mașini industriale" perioada 1900. Muzeul tehnic „Prof. ing. Leonida Dimitrie".

O dată cu trecerea timpului, avînd în vedere schimbările pe care tehnologia le impune în cadrul mai larg al relațiilor sociale, precum și în poziția omului față de mediul înconjurător, crește importanța ideii de istorie a tehnicii și științei. Această situație este determinată, pe de o parte de faptul că istoria uneltelor se inserează în noțiunea mai largă de istorie umană, mai bine zis de istorie a culturii materiale, iar pe de altă parte, de faptul că istoria uneltelor și a mașinilor joacă un rol din ce în ce mai mare în formarea savanților și a specialiștilor, precum și a omului în sensul mai larg al cuvîntului. În felul acesta, modalitățile prin care istoria uneltelor și a reprezentărilor științifice în accepțiunea lor modernă pot dobîndi un statut de valoare și popularitate de masă capătă o valoare deosebită în contextul actual.

Revoluțiile industriale au pus într-o lumină nouă conceptul de unealtă. Despre acest concept s-a discutat foarte mult în ultimii o sută de ani, în diferite sensuri, care s-au diferențiat o dată cu creșterea importanței acestui concept pentru dezvoltarea societății umane. Meditația în jurul uneltei a fost de la început apanajul unui cerc restrîns de gînditori, și anume al acelora care s-au ocupat de geneza, dezvoltarea și semnificația gestului economic. Aceste valori ale culturii materiale, care au contribuit foarte mult la eliberarea și definirea ființei umane, au trecut într-un anumit sens neobservate sau fără răsunet de masă în civilizația modernă, cu o cultură și viziune antropologică, umanistică, în accepțiunea curentă a cuvîntului și chiar într-un anumit sens de structuralitate.

https://biblioteca-digitala.ro

Istoria tehnicii este legată de istoria unor obiecte care, datorită evoluției lor în determinismul strict al unei contingențe funcționale imediate, se proliferează la nesfîrșit sub forma atît a arhivelor de brevete, cît și a revistelor de informație sau a unor cărți specifice. În acest sens se pare că esența dificultăților întîlnite în domeniul istoriografiei tehnico-științifice este legată de postularea tacită a importanței prezentului funcțional sau a viziunilor unor concepții științifice de ultimă oră, care pînă nu de mult erau prezentate ca valori ontologice. Este bine de menționat aci, ca exemplu, criza concepției despre lumină de la începutul secolului al XX-lea. La toate acestea s-a adăugat și faptul că civilizația noastră tehnologică modernă este de o vîrstă relativ redusă, începuturile ei situîndu-se în primele decenii ale secolului trecut, o dată cu extinderea mașinilor cu aburi. Desigur trebuie luat în considerație și modul specific de receptare a valorilor celor două filoane—respectiv umanistic și tehnico-științific. O semnificare într-un sens general a omului ca ființă gînditoare și creatoare a fost făcută în special în cadrul conceptului generalizat de artă, filozofie și conexele lor. Se poate spune că preocuparea esențială a ființei umane de la Renaștere pînă în zilele noastre a constituit-o descoperirea semnificațiilor și mai degrabă mirajul acestei descoperiri a măreței ființe umane.

Anul 1900, caracterizat prin importante transformări în știință și tehnică, ne găsește cu această preponderență în cultură și civilizație a factorului umanistic în multiplele sale ipostaze.

Cele de mai sus explică parțial rămînerea în urmă a preocupărilor pentru o largă popularitate a ideii de istorie tehnico-științifică și ne pot ajuta să înțelegem importanța ei. Însișiși tradițiile umaniste ale învățămîntului au făcut ca istoria tehnicii și a științei să-și facă cu greu loc în programele analitice ale școlilor și universităților. Faptul este bine subliniat de savantul francez Paul Langevin într-o conferință ținută în 1926: „*În învățămînt se neglijează aproape în întregime punctul de vedere istoric (privind dezvoltarea tehnicii n.n.) în timp ce se ține seama foarte mult de el în alte ramuri, cum ar fi literatura și filozofia, iar în școlile secundare, pînă și învățămîntul muzicii și-a lărgit programul cu o scurtă trecere în revistă a marilor etape și a marilor figuri ale istoriei acestei arte*". Din acest punct de vedere, unele domenii umanistice ale muzeografiei, cum ar fi arheologia, etnografia și în general artele au bine organizat sectorul de cercetare istorică la nivel național, mergîndu-se pînă la institute specializate dotate cu cadre, fonduri și echipamente specifice muncii de strîngere și prelucrare a informațiilor și a materialului muzeal. În momentul de față sînt strînse suficiente fapte care cer o organizare de ansamblu a cercetării istorice tehnico-științifice și a închegării *conceptului de istorie a tehnicii și a științei*. Istoria tehnicii și a științei este deja o realitate de fapt, dovedită atît prin colecțiile de exponate strînse în muzeele lumii, cît și literatura de istoriografie care, trebuie să recunoaștem, este lacunară și desfășurată pe sectoare stricte fără o viziune de ansamblu suficient de mulțumitoare. Ceea ce se cere este o tratare de sinteză și dreptul la un statut de profesionism. După cum se arăta mai sus, datorită importanței realității prezentului în tehnică și știință, cei ce se ocupă efectiv de tehnică sau știință sînt sub imperativul unei documentări legate de ultimul stadiu al domeniilor de specialitate considerîndu-se trecutul numai în măsura în care prezintă vreo valoare funcțională certă, legată de o performanță imediată, spre deosebire de domeniile umanistice unde factorul istoric este o condiție sine qua non a unui înalt grad de profesionism.

Structura prea unilaterală, utilitaristă, pragmatică, lipsită de perspectivă istorică face ca un domeniu de cunoștințe să apară viitorului specialist ca ceva complet epuizat, cînd în realitate, este vorba, așa cum a dovedit-o din plin istoria, de o viziune aproximativă. Pentru un cercetător modern faptul că totul este într-o continuă schimbare, că nimic nu este definitiv, constituie legea de bază a cercetării. Urmărind, de exemplu, colecția de motoare de aviație a Muzeului tehnic „Prof. ing. Leonida Dimitrie", pornind de la motorul Anzani de 25 Cp din 1909 cu care Blériot a traversat Canalul Mînecii și ajungînd la motorul cu reacție IL-18 de 4 500 Cp al deceniului al șaselea din același secol apare clară celebra aserțiune a lui F. W.

Fig. 3. Imagine de ansamblu din sectorul „Mașini electrice" perioada 1920—1946. Muzeul tehnic „Prof. ing. Leonida Dimitrie".

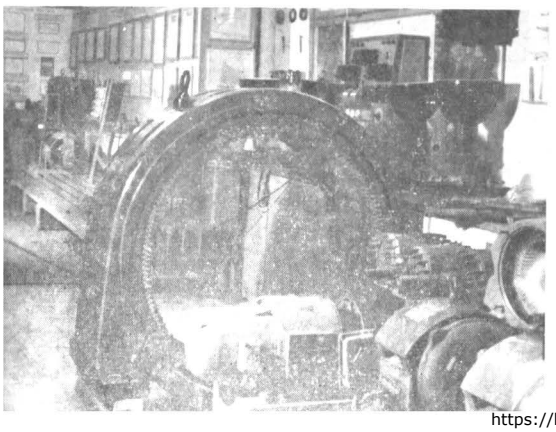
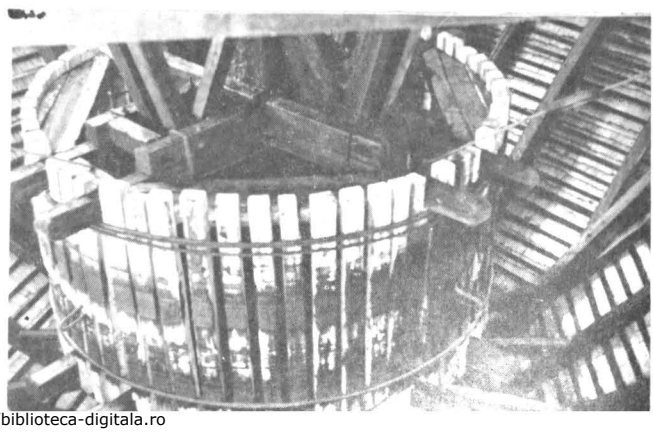


Fig. 4. Roata crivacului pentru extracția sării la salina Praid din 1728, existent la Muzeul tehnic „Prof. ing. Leonida Dimitrie" — sectorul „Mașini istorice".



https://biblioteca-digitala.ro

Taylor, unul din clasicii inovației tehnologice și creatorul termenului „ *scientific management* ", că, „ *prima lege după care trebuie să se ghideze un adept al noului este că totul poate fi schimbat* ".

Istoria ideilor tehnico-științifice și a încercărilor poate fi o sursă extraordinară de fertilizare a dorinței de nou și o sursă de meditație asupra eforturilor ființei umane în luptă cu mediul. Subliniind rolul încercărilor în istoria științei Paul Langevin spunea: „ *Este foarte sigur că studiul în sine al telefonului sau al televiziunii între antipozi ar fi trecut pe drept cuvînt o încercare nebunească și realizările de azi s-au născut din lucrările primitive ale lui Coulomb, Volta, Faraday, Ampère în încercarea lor de a înțelege natura fenomenelor* ".

Fenomenul modern al tehnicii și al cercetării științifice este de dată relativ recentă. Totuși, avînd în vedere perfecționările funcționale succedate cu repeziciune care în ultimele decenii au devenit de-a dreptul fantastice, s-a creat destul de repede o bază pentru existența unor muzee tehnice. După perioada arhaică a aburului, marii animatori ai tehnicii au procedat la înființarea de muzee și așezăminte de propagandă despre mașini.

Astfel muzeul tehnic din Paris numit *Conservatoire National des Arts et Metiers*, considerat cel mai vechi muzeu tehnic din Europa, a luat ființă în anul 1789, cel din Londra — *Science Museum* — în 1867, *Muzeul Politehnic din Moscova* în anul 1872, *Deutsches Museum* din München în 1903, *Technisches Museum für Industrie und Gewerbe* din Viena în 1908. De notat că nici țara noastră nu a rămas mai prejos, putîndu-se număra printre primele țări care au înființat muzee tehnice datorită inițiativei neobosite a prof. ing. Leonida Dimitrie, care înființează în 1909 *Muzeul Tehnic Român*. El a format cadre de specialiști electromecanici de care industria noastră avea deosebită nevoie, mai ales în perioada ei de formare și consolidare. Frecventînd din fragedă tinerețe marile valori ale tehnicii europene, acest mare popularizator și întemeietor de școală a putut să-și dea seama de importanța unui muzeu tehnic sau mai degrabă a unui centru de prezentare a tehnicii și a istoriei sale. Fiind animat de un patriotism înalt, el și-a dat seama că o muncă lentă și de largă perspectivă poate duce pe această cale la ridicarea potențialului profesional-tehnologic al țării noastre.

Analiza modului de organizare al marilor muzee ale lumii, precum și experiența acumulată în cei aproape 60 de ani de existență a Muzeului „ Prof. ing. Leonida Dimitrie " au dovedit justețea criteriului istoric de prezentare a exponatelor.

Tehnica este o ramură a culturii materiale, care prin natura ei poate furniza un material muzeografic deosebit de divers și în cantități impresionante. Această diversitate poate crea, la un moment dat, o stare de derută. Așa, de exemplu, numai în anul 1903 existau 200 de tipuri constructive de motoare cu gaz și cu combustibil lichid, pentru a nu vorbi decît de firmele cele mai importante. Perfecționările, care au loc la intervale foarte scurte, fac ca numărul de exemplare distincte ale unui anumit tip constructiv și funcțional de mașină să fie imposibil de luat practic în considerație datorită în special condițiilor de spațiu și expunere.

Un muzeu de dată mai recentă și anume muzeul tehnic din Praga poate fi luat ca exemplu în ce privește soluția conservării și expunerii materialului muzeal. La acest muzeu există depozite foarte bine organizate și pe spații foarte restrînse care permit o acumulare aproape nelimitată de exponate, ce formează o bază de cercetare pentru viitor. Pornind de la această idee, se impune colectarea continuă a exponatelor semnificative, în maniera cu care se fac achizițiile și depistările în etnografie și arheologie, precum și fișarea, inventarierea și depozitarea lor, iar în ce privește expunerea propriu-zisă, se preconizează folosirea unor exponate deosebite, caracteristice, care pot ilustra istoric succesiunea tipurilor constructive sau a modificărilor importante de detaliu.

Din punct de vedere al metodologiei expunerii, organizarea unui muzeu trebuie să fie făcută avînd în vedere existența, pe de o parte, a cercetării fundamentale, sau a științei, iar pe de altă parte, a tehnicii, sau ca să folosim un termen de largă circulație actuală provenit din limba engleză, a „ tehnologiei " care este definită ca totalitatea aplicațiilor științei în practică.

Fig. 5. Primul automobil electric din țara noastră, anul 1906, existent în Muzeul tehnic „ Prof. ing. Leonida Dimitrie ", — sectorul „ Mașini istorice ".

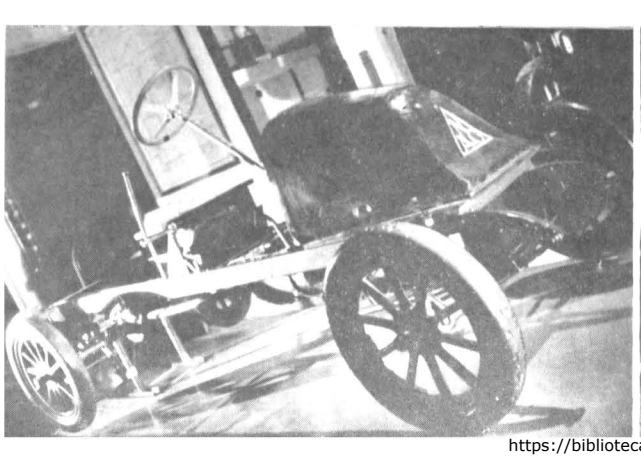
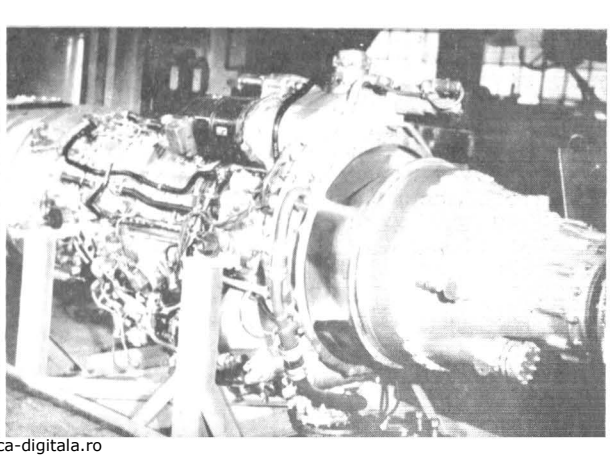


Fig. 6. Motor cu reacție „ Il. 18 ", existent la Muzeul tehnic „ Prof. ing. Leonida Dimitrie ".



https://biblioteca-digitala.ro

În expunerea etapelor de dezvoltare a științei și tehnicii, vizitatorul poate înțelege interdependența strînsă dintre practica tehnologică și știință. De exemplu, fără studiile importante în domeniul mecanicii corpului de masă variabilă nu ar fi fost posibile realizările din domeniul sateliților și rachetelor balistice. Experiențele cruciale din domeniul cunoașterii științifice au deschis drumuri noi în tehnologie, dar au și facilitat înțelegerea profundă a naturii fenomenelor.

Prezentarea celor două filoane va face posibilă lărgirea orizontului vizitatorului, atît specialist cît și amator, va face posibilă înțelegerea distincției dintre aceste două ramuri atît de strîns legată una de alta. Experiențele și teoriile unor oameni ca Millikan, Plank, Rutherford, Bohr, Einstein au permis formarea unei imagini suficient de clare despre natura electronului, care apoi a servit dezvoltării vertiginoase și calculului dispozitivelor electronice. În felul acesta, a fost posibil ca Zworykin și Baird, exponenți tipici ai tehnologiei electronice, să folosească cunoștințele furnizate de savanții citați mai sus, reprezentanți ai cercetării fundamentale.

Exponatele originale trebuie inserate în fluxul general al prezentării în cadrul altor materiale demonstrative cum ar fi machetele și planșele ce întregesc contextul de raportare al acestora. Astfel, la Muzeul Tehnic din München pe lîngă exponatele originale de mare valoare, sînt reproduse, în mărime naturală, exponate existente în alte muzee, care prezintă o semnificație deosebită pentru evoluția tehnicii. Ca exemplu poate fi citată reproducerea locomotivei lui Stephenson „The Rocket" care există în original la „Science Museum" din South Kensington.

O practică ce trebuie generalizată este și aceea utilizată de „Technisches Museum für Industrie und Gewerbe" din Viena și anume aceea de a prezenta, fie prin exponate fizice, fie prin planșe și fotografii, stadiul actual al tehnicii, care pune în evidență saltul istoric și subliniază sensul de evoluție al tipului constructiv expus. La acest muzeu, de pildă, un compresor cu balansier, dintre cele dintîi folosite în metalurgie, este așezat alături de un compresor centrifugal de aceeași putere, dar acesta din urmă pare o jucărie pe lîngă cel dintîi. Este un exemplu al avantajelor obținute prin trecerea de la mecanismul alternativ cu balansier la cel rotativ și de micșorare a dimensiunilor pentru mărirea vitezei.

Îmbinînd istoria științei cu cea a tehnicii, sub forma ideii de istorie tehnico-științifică, se poate asigura un criteriu realist și suficient de eficace în expunerea și organizarea colecțiilor la muzee tehnice.

O serie întreagă de clasici ai istoriografiei tehnice cum ar fi Singer, Bernal, Leonida, Halmyard au subliniat importanța pe care ideea de istorie tehnico-științifică o are în contextul culturii unui popor. Este bine ca muzeul tehnic național să fie ridicat la nivelul și semnificația muzeului național de artă. Dacă cineva ar face o paralelă între un obiect de popularitate al artei și un obiect de popularitate al tehnicii poate că ar găsi suficiente motive de echivalență și comentariu. Avînd în vedere influența extraordinară pe care invenția iconoscopului, de pildă, a avut-o pentru civilizația noastră, avînd în vedere suplețea și frumusețea în sine a ideii, putem considera acest obiect echivalent cu orice alt obiect estetic sau artistic, care a avut același răsunet și influență în civilizația umană. Andreas Feininger dădea următoarea definiție lucrării de artă: *„Denumesc lucrare de artă orice lucrare creată de om într-un spirit constructiv, dintr-o convingere sinceră, care emoționează, fie că este o pictură, un poem, un avion cu reacție, sau o fotografie"*. Miracolul conținut în tabloul *Mona Lisa* sau în prima pînză a lui Kandinski este pe un anumit plan același cu acela conținut de un iconoscop sau de structura fabuloasă a calculatorului Illiac 4. Același lucru se poate spune despre prima traversare a Atlanticului făcută în 1947 de un avion automat. În acest sens sînt edificatoare cuvintele marelui Baudelaire care spunea că *„miracolele ne înconjoară dar noi nu știm să le vedem"*. Într-adevăr, educația de care un om are nevoie de a sesiza inefabilul unei picturi sau al unui sonet de Shakespeare are o corespondență structurală similară cu educația necesară de a sesiza poezia minunată și surprinzătoare a modului cum funcționează un sistem de aterizare automată.

Se pune deci problema de a vedea într-un mod nou aceste obiecte, istoria lor, și aceasta pentru că prezența uneltei, a mașinii este tot mai evidentă în civilizația noastră.

Sîntem înconjurați de unelte, obiecte făcute de mașini, mașini, oriunde ne-am arunca privirea. Pornind de la vestigiile cetăților pînă la microscopul electronic, nu se poate să nu remarcăm aceste prezențe, să nu remarcăm existența lumii uneltelor. Or, este momentul de a medita, de a ne ocupa de aceste unelte, de aceste obiecte, care temporar sînt încă neintrate în istorie în accepțiunea obișnuită. Ne referim evident la avalanșa de mașini, aparate, dispozitive și sisteme diverse create de revoluțiile industriale moderne. Importanța pe care unealta o ia în istoria omenirii devine evidentă începînd cu deceniul al V-lea al acestui secol cînd celebrul matematician american Norbert Wiener a pus în circulație termenul *„cibernetica"* (Cybernetics— 1948) prezentînd calculatorul ca obiect inteligent în competiție cu omul, și totodată, ca apogeu al uneltei.

Posibilitatea de a deveni martor al eforturilor milenare ale omului, de a intra în echilibru cu mediul înconjurător, de a urmări momentele importante ale evoluției unor reprezentări științifice, de a putea aprecia semnificația unor eșecuri sau a unor momente de succes a celor care au scris epoca modernă, a științei și tehnicii — iată în ce constă importanța unui muzeu al uneltelor, al unui muzeu al tehnicii și științei.

https://biblioteca-digitala.ro

MANIFESTĂRI INTERNAȚIONALE ALE MUZEELOR

DEZBATERE INTERNAȚIONALĂ DESPRE PROBLEMELE EDUCAȚIEI ÎN MUZEE

În luna mai a avut loc la Leningrad și Moscova, sub auspiciile Comitetului pentru educație și acțiunea culturală al Consiliului internațional al muzeelor (ICOM) o conferință internațională consacrată rolului muzeelor în educație și în răspîndirea culturii, organizată de comitetul sovietic pentru ICOM.

La conferință au luat parte reprezentanți din 18 țări ale lumii. Din țara noastră a participat criticul de artă Mircea Popescu membru al Comitetului internațional ICOM pentru educație și acțiunea culturală, secretar al Comitetului Național Român pentru ICOM.

Discuțiile, care s-au purtat pe teme privitoare la formele și metodele muncii educative, la legătura dintre muzee, școli și alte instituții culturale, la problemele perceperii expoziției muzeale, la utilizarea mijloacelor audio-vizuale în munca educativă a muzeelor, au evidențiat rolul crescînd pe care muzeele îl au în viața culturală a societății contemporane, precum și necesitatea stabilirii unor relații din ce în ce mai strînse între muzee și celelalte instituții de educație și cultură.

Delegatul român a prezidat ședința consacrată temei: Muzeul ca centru cultural.

Conferința, care s-a desfășurat în cadrul unor mari muzee sovietice cu o complexă activitate educativă, a adoptat următoarele concluzii și recomandări:

I. OBSERVAȚII GENERALE

1. Conferința reafirmă următoarele principii:

— Activitatea cultural-educativă este o funcție indispensabilă a muzeului.

— Muzeul este chemat să contribuie în modul cel mai larg la educarea copiilor și adulților, atît prin mijloacele sale proprii cît și în colaborare cu alte instituții educative și culturale.

2. Lumea și societatea modernă sînt într-o continuă expansiune și înaintare. Muzeul, reflex al epocii și parte integrală a societății în plină dezvoltare, trebuie să se adapteze noilor condiții. În domeniul educației, el ar trebui să inoveze, să modifice și să elaboreze noi metode de lucru.

3. Conferința reamintește:

a) Concluziile simpozionului internațional privitor la rolul educativ și cultural al muzeelor ținut la Paris între 23—27 noiembrie 1964, sub auspiciile UNESCO-ului (publicate în ICOM News, vol. 18, nr. 1, februarie 1965). Paragraful I precizează: „Muzeele trebuie să instruiască. Rolul lor este de a arăta vizitatorilor cum să privească obiectele și cum să le înțeleagă, de a le dezvolta receptivitatea".

b) Programul adoptat de Comitetul ICOM pentru educație și acțiunea culturală la ședința sa din 1965 (ICOM News, vol. 18, nr. 5—6, oct.—dec. 1965) care preconiza constituirea în fiecare țară a unui grup național de lucru pentru problemele educației în muzee;

c) Recenta publicare de către UNESCO a unui număr special al revistei „Museum" (vol. 21, nr. 1, 1968), consacrat temei educației în muzee.

4. Conferința adresează un apel tuturor responsabililor în domeniile respective — organizații oficiale sau particulare, directori de instituții, personal al muzeelor — să colaboreze pentru a face ca muzeul să devină parte integrantă a sistemului educativ pe scară națională sau locală. În legătură cu aceasta, simpozionul din anul 1964 propunea să se organizeze întîlniri pe scară națională între personalul specializat în problemele educative din muzee și sociologi, psihologi și cadre didactice. ICOM recomandă ca acest lucru să se realizeze prin intermediul fiecărui Grup Național.

5. Din cauza marelui interes arătat acestei probleme și a necesității de a se studia în continuare multe dintre problemele puse în discuție, Conferința propune ca ICOM-ul să considere problema educației în muzee ca o temă pentru una din viitoarele conferințe generale.

II. DEFINIȚII

6. Dată fiind ambiguitatea termenilor care se referă la educație în diferitele limbi și țări ale lumii, Conferința consideră că trebuie să propună o definiție a acestui termen așa cum el este înțeles în muzee: „Educația urmărește să sporească cunoștințele și să stimuleze dezvoltarea sensibilității, îmbogățind astfel personalitatea omului, indiferent de vîrstă, origine, categorie socială și formație culturală. Ea trebuie să-și ocupe locul printre activitățile fundamentale ale muzeului: formarea și îmbogățirea colecțiilor, cercetarea, conservarea și expunerea moștenirii culturale".

III. METODE

7. Munca educativă a muzeului se desfășoară atît în cadrul cît și în afara muzeului. Ea trebuie să fie în permanență corelată cu necesitățile celor ce folosesc muzeul și planificată în funcție de aceste necesități. Muzeul trebuie de asemenea să lucreze în strînsă legătură cu toate instituțiile care se ocupă de educație: școli, universități, și instituții culturale.

8. Noi metode de învățămînt trebuie experimentate, îndeosebi mijloacele audio-vizuale și cele care presupun participarea activă a vizitatorului, fie izolat, fie ca membru al unui grup.

9. Influența muzeului se exercită asupra unui public divers atît ca formație culturală cît și în ce privește preocupările personale; vizitatorii vin singuri sau în grupuri. Metodele folosite trebuie să țină seama de rezultatele cercetărilor întreprinse de sociologi și psihologi și ale studiilor făcute anterior în muzeu. Această îmbinare a experienței teoretice și practice ar trebui să ducă, în ultimă instanță, la elaborarea unei metode educative specifice muzeului.

IV. MUZEUL ȘI ȘCOALA

10. Educația prin muzeu trebuie să se adapteze cerințelor publicului școlar și ale învățămîntului. Cei ce răspund de aceste probleme trebuie să aibă cunoștințe atît despre materialul expus cît și despre metodele de educație curente; ei trebuie de asemenea să aibă experiența publicului, a diferitelor categorii de vîrstă, de nivel de instrucție, de mentalitate etc.

11. Alături de vizita ghidată, trebuie prevăzute și alte metode prin care să se stabilească contactul între vizitator și obiectul expus și care să stimuleze participarea directă a vizitatorului. Se recomandă ca intervențiile îndrumătorului de muzeu sau ale profesorului să fie cît mai restrînse și ca explicațiile necesare să fie date pe cît posibil la școală mai curînd decît în sălile muzeului.

12. Studenții ce se pregătesc să devină profesori ar trebui să fie informați despre posibilitățile oferite de muzeu pentru procesul de învățămînt, și aceasta cît mai din vreme, îndeosebi în institutele pedagogice.

V. MUZEUL CA CENTRU CULTURAL

13. Muzeul trebuie să aibă un rol dinamic și activ în viața comunității, fără însă, bineînțeles, a încerca să se constituie ca singura sursă de cultură a comunității.

https://biblioteca-digitala.ro

14. Nu trebuie să se uite că contribuția specifică a muzeului, rațiunea sa de a fi o reprezintă colecțiile sale de piese expuse și de documente. Este de dorit ca activitatea culturală a muzeului să fie direct legată de aceste colecții; alte activități cu un caracter complementar, ca muzica, teatrul, filmul, dansul trebuie folosite pentru a spori capacitatea publicului de a se delecta în fața lucrărilor expuse.

15. Dacă un centru cultural, în accepțiunea obișnuită a cuvîntului, funcționează deja în cadrul unei comunități, muzeul trebuie să fie asociat la conducerea și activitatea sa pentru a se putea coordona programele respective: conferințe, spectacole cinematografice, activități de creație.

16. Dacă nu există un centru cultural în cadrul unei comunități, muzeul ar trebui să lucreze în colaborare cu alte organisme culturale existente.

17. Dacă muzeul, de știință sau de artă, este singura instituție de cultură dintr-o regiune, el trebuie, pe cît posibil, să satisfacă nevoile culturale generale ale comunității. În același timp însă, el trebuie să determine organizarea unor instituții mai în măsură să desfășoare activități ce nu intră în preocupările muzeului.

VI. FORMAREA PERSONALULUI

18. Responsabilul cu problemele educative ale muzeului nu trebuie să fie neapărat un cadru didactic. El trebuie însă să aibă cunoștințe de psihologie, sociologie și să cunoască metodele moderne de învățămînt. Este de dorit ca el să posede un titlu universitar și calificare în o disciplină corespunzătoare muzeului (artă, știință, arheologie); nu e neapărat necesar ca el să fie ales din rîndurile muzeografilor.

19. Cadrele care fac parte din secția de educație trebuie să lucreze în strînsă legătură cu colegii din celelalte secții. Cunoștințele lor de psihologie și sociologie trebuie folosite în probleme de expunere și în orice alte probleme legate de publicul vizitator.

20. În acest scop este necesar ca specialiștii în muzeologie și în cercetarea științifică să fie informați, în cursul studiilor lor, despre problemele pe care le pune munca educativă în muzee.

21. Pentru ca munca educativă a muzeului să fie pe deplin eficace, trebuie să existe un schimb permanent de păreri între cadrele didactice propriu-zise și cele răspunzătoare de problemele educative în cadrul muzeelor. Primele trebuie să cunoască și să prețuiască contribuția specifică a muzeului la procesul educativ în general și în special la acel ce se desfășoară în școli; cadrele din a doua categorie trebuie să fie la curent cu metodele și scopurile colegilor lor din învățămînt.

22. Muzeele trebuie să-și sporească pretutindeni unde este posibil activitatea educativă, chiar dacă nu dispun de condițiile speciale necesare. Este însă de dorit, în gradul cel mai înalt, să se creeze muzeelor asemenea condiții.

VII. PERCEPȚIA

23. Este urgentă nevoie să se cerceteze acele aspecte ale psihologiei percepției care au importanță pentru activitatea educativă a muzeului. Asemenea chestiuni privesc adesea problema expunerii și interesează toate secțiile muzeului, dar responsabilul cu educația trebuie să le cunoască în primul rînd și să poată face recomandări colegilor săi în această privință. Pînă acum s-au făcut doar cercetări limitate în probleme care ar putea fi investigate cu folos ca, de exemplu, sfera de atenție și înțelegere a diverselor categorii de vîrste; valoarea relativă a cuvîntului scris, vorbit sau înregistrat pe bandă ca stimulent al văzului sau pentru înlesnirea înțelegerii; este oare percepția ajutată de metodele de participare activă ca, de pildă, mînuirea unor piese de muzeu puse la dispoziție în acest scop?

24. Problemele percepției sînt strîns legate de cele ale esteticii; amîndouă se leagă de probleme fundamentale ale învățămîntului, ale contemplării și ale creației, probleme care nu se limitează la o disciplină și la un tip de muzeu, ci care sînt parte integrantă a psihologiei imaginației și înțelegerii.

VIII. MIJLOACE TEHNICE

25. Mijloacele audio-vizuale — filmele, televiziunea, diapozitivele sînt atractive și primite cu plăcere de public. În muzeu, ele nu trebuie însă privite ca un scop în sine în afară de cazul cînd sînt, ele însele, opere de artă originale. Valoarea lor pentru muzeu stă în interesul pe care îl stîrnesc pentru obiectele expuse și în faptul că arată adulților și copiilor cum să le privească cu o comprehensiune sporită.

26. În ce privește filmul, experiența arată că trebuie să existe o strînsă colaborare între cineast, specialistul în tema respectivă și expertul în probleme de educație dacă se dorește ca realizarea filmului să fie satisfăcătoare din punct de vedere educativ.

27. Este important ca personalul de muzeu însărcinat cu problemele educative să cunoască, în materie de mijloace audio-vizuale, problemele filmului și televiziunii, din punctul de vedere atît al realizării lor tehnice cît și al utilizării lor ulterioare.

28. Autobuzul muzeal poate juca un rol de seamă în regiunile în care accesul la muzee nu este posibil sau lesnicios. Experiențele făcute în diferite țări, îndeosebi în India, arată eficacitatea lui ca mijloc de educație, îndeosebi în zonele rurale. Pe această cale se pot demonstra teme de interes practic, ca de pildă electricitatea, și publicul poate fi inițiat în alte aspecte ale vieții moderne. Demonstrația poate fi adesea urmată de un film și de o discuție asupra subiectului respectiv.

IX. ACTIVITATEA INTERNAȚIONALĂ

Conferința ia act cu satisfacție de hotărîrea adoptată de UNESCO de a edita o publicație consacrată tuturor aspectelor muncii educative din muzee și speră că Comitetul ICOM pentru educație și acțiunea culturală va colabora la acest proiect. Conferința sugerează ca articole asupra acestui subiect să apară și în alte publicații ale UNESCO-ului pentru educație pentru a atrage atenția și a-i cointeresa pe specialiști în problemele educației în genere.

30. Conferința este de părere că una din cele mai importante nevoi ale profesiei noastre este difuzarea informațiilor tehnice asupra experimentelor și inițiativelor ce se produc în domeniul educației și în muzee. Ea sugerează în consecință ca ICOM-ul și Comitetul internațional pentru educație și acțiune culturală să publice un buletin anual în acest scop, cît mai curînd posibil.

M. P.

A VII-a CONFERINȚĂ GENERALĂ A CONSILIULUI INTERNAȚIONAL AL MUZEELOR (ICOM)

Între 28 iulie și 9 august s-au desfășurat în R.F. a Germaniei, la Köln și München, lucrările celei de-a VIII-a Conferințe Generale a Consiliului internațional al Muzeelor (ICOM). Delegația țării noastre la această conferință, la care au participat peste 600 de delegați din 65 pe țări, a fost formată din prof. Mihai Băcescu, directorul Muzeului de istorie naturală „Grigore Antipa", președintele Comitetului național român pentru ICOM, și Mircea Popescu, director adjunct științific al Institutului de istoria artei al Academiei, secretarul Comitetului național român pentru ICOM.

Conferința s-a desfășurat în două etape: între 28 iulie — 1 august la Köln, unde au avut loc se-

https://biblioteca-digitala.ro

dințele Comitetelor internaționale ICOM și ședința de deschidere a Conferinței și între 4—9 august la München, unde s-au ținut lucrările propriu-zise ale Conferinței și ale Adunării Generale, consacrate temei: Muzeul și cercetarea științifică.

În ședințele Comitetelor internaționale ICOM au fost prezentate rapoartele de activitate pe perioada 1965—1968 și au fost dezbătute problemele ce urmează să constituie programul de lucru al acestor Comitete în următorii trei ani. Fiecare comitet își propune să organizeze grupe internaționale de lucru ce vor studia în anii următori temele de maximă actualitate și urgență din domeniul respectiv, în vederea prezentării unor concluzii și propuneri la viitoarele reuniuni în cadrul ICOM-ului.

Dintre teme cităm: Muzeul ca centru cultural; Rolul și utilitatea mijloacelor audio-vizuale în activitatea cultural-educativă a muzeelor; Repertoriul muzeelor și colecțiilor de artă modernă; Atitudinea publicului față de artă; Publicarea unui manual privind toate aspectele organizării unei expozitii de artă etc.

În această primă etapă a conferinței a fost ales noul Comitet executiv al ICOM-ului, din care face parte și prof. Mihai Băcescu. Profesorul M. Băcescu a fost de asemenea reales președinte al Comitetului internațional ICOM pentru muzeele de științele naturii. Mircea Popescu a fost ales membru al Comitetelor internaționale ICOM pentru educație și pentru expozițiile internaționale de artă. În Comitetul internațional ICOM pentru muzeele regionale vom fi reprezentați prin tov. Vasile Drăguț. Fiecare țară va putea stabili pentru comitetele în care nu are membri aleși, membri corespondenți care s-o reprezinte și va desemna participanți la grupele internaționale de lucru pentru temele care o interesează în chip deosebit.

Menționăm că publicarea în țara noastră de către Comitetul internațional ICOM pentru muzeele de științe naturale, a unei prime Liste a colecțiilor de tipuri de animale actuale și fosile din muzeele de științe naturale ale lumii — lucrare care făcea parte din programul ICOM-ului — a fost apreciată în cadrul Conferinței, de către conducerea ICOM, ca o contribuție deosebit de valoroasă, exemplară, la realizarea programului ICOM-ului. Această acțiune va fi continuată și dezvoltată în perioada următoare.

Menționăm de asemenea că gazdele Conferinței au oferit participanților posibilități numeroase de a cunoaște activitatea remarcabilă a muzeelor de cele mai diferite categorii din R.F. a Germaniei.

În a doua etapă a Conferinței au fost discutate, pe baza mai multor referate, în cadrul Adunării Generale ICOM și în ședința de lucru ce s-au ținut la „Deutsches Museum" din München, diferite aspecte și probleme ale cercetării științifice în cadrul muzeelor. Delegații români au făcut în legătură cu specificul cercetării științifice în muzeu, cu obiectivele principale ale acestei activități — alcătuirea de cataloage științifice și repertorii, conservarea monumentelor naturii—expuneri care au fost primite cu mult interes. Printre problemele dezbătute citățm și pe aceea a documentării în muzee, în legătură cu care s-a subliniat rolul care va reveni, în numeroase cazuri, mașinilor electronice, precum și problema constituirii muzeologiei ca disciplină de sine stătătoare și a predării ei la nivel universitar.

În ședința din 9 august a Adunării Generale ICOM au fost votate rezoluțiile și moțiunile Conferinței care se referă la problemele sus-amintite.

În moțiunea 1 se subliniază că „muzeul trebuie să ocupe un loc de prim ordin printre instituțiile științifice care contribuie la dezvoltarea culturală, socială, economică și turistică a fiecărei țări". În moțiunea 2 se afirmă principiul că „muzeele sînt prin natura lor instituții științifice și că, în consecință, orice muzeu care dispune de personal calificat și de mijloace materiale și tehnice corespunzătoare trebuie să promoveze, să încurajeze, să întreprindă cercetările științifice individuale sau colective, domeniul cercetării muzeale fiind, în genere, definit prin caracterul colecțiilor și al programului său".

În continuare se subliniază că „personalul științific al muzeelor răspunzător de cercetarea științifică trebuie să aibă calificarea necesară și să se bucure de un statut corespunzător". „Este de o importanță primordială — se arată în aceeași moțiune — ca, pornindu-se de la colecțiile muzeului, rezultatele cercetării să fie elaborate și publicate sub forma de catalog științific și de lucrări de sinteză. Cataloagele ar trebui să fie redactate și publicate după norme științifice stabilite pentru fiecare disciplină în funcție de criteriile moderne de descriere și interpretare a obiectelor; ar fi de dorit ca asemenea norme să fie elaborate pe plan internațional. Experiențele privitoare la folosirea ordinatoarelor în muzee, făcute în diverse țări, au dat rezultate importante și merită să fie continuate dată fiind importanța lor pentru colaborarea viitoare a muzeelor pe plan internațional și dat fiind mai ales ajutorul pe care ordinatoarele îl pot da cercetării: exactitate, rapiditate în informare".

„Tradițiile de colaborare — se spune mai departe —, de multă vreme rodnice, între muzee și alte instituții științifice, îndeosebi universități, merită să fie subliniate, menținute și dezvoltate. Muzeul trebuie înainte de toate să fie larg deschis cercetătorilor ce vin de la alte instituții, fie pentru consultații, fie în detașare; în același timp, pe bază de reciprocitate, personalul științific al muzeelor ar trebui să aibă acces, în aceleași condiții, în aceste instituții. În afară de aceasta, muzeul trebuie să participe în chip mai activ și permanent la planificarea și coordonarea cercetărilor științifice ce țin de disciplina sa și de disciplinele învecinate, la diferitele niveluri — regional, național și internațional. În felul acesta muzeul va participa în cele mai bune condiții, la cercetările colective".

În încheierea acestei importante moțiuni se arată că ar fi de dorit ca, prin intermediul Comitetelor sale internaționale specializate, ICOM-ul „să întreprindă punerea la punct a normelor de cataloage pentru muzeele de diferite discipline, ca și a instrucțiunilor de aplicare a acestor norme, ținîndu-se seama de posibilitatea folosirii în viitor a ordinatoarelor".

Reținem din celelalte moțiuni recomandarea făcută comitetelor naționale ICOM ca, împreună cu asociațiile de muzee și cu organizațiile științifice ale diverselor discipline, să procedeze la stabilirea și publicarea unor vocabulare muzeologice, a repertoriilor naționale ale muzeelor pe fiecare disciplină și a inventarelor științifice ale colecțiilor, stabilite după reguli elaborate în funcție de nevoile cercetării, ca o primă etapă spre publicarea de repertorii și inventare internaționale ce urmează a fi realizate ulterior de către comitetele internaționale ICOM; recomandarea de a se publica anual, sub forma unui supliment al publicației „Nouvelles de l'ICOM", a unei bibliografii muzeografice internaționale; paragrafele din moțiunea 6 care reamintesc că „muzeul regional se definește fie prin natura colecțiilor sale, care țin de o regiune anumită, fie prin caracterul omogen al teritoriului pe care-l deservește, fie prin amîndoi acești factori la un loc"; recomandarea ca un grup de lucru să studieze și să prezinte propuneri în legătură cu predarea muzeologiei la nivel universitar; recomandarea ca muzeele să-și deschidă și mai larg porțile tineretului, multiplicînd programele lor de acțiune culturală destinate tineretului și antrenînd la alcătuirea acestor propuneri tineri din rîndurile publicului vizitator și îndeosebi studenți ai disciplinei căreia-i aparține muzeul.

Organizată într-o țară cu vechi tradiții muzeale și de cercetare științifică, cu o extrem de bogată rețea de muzee dispunînd de colecții prețioase și admirabil organizate, cea de-a 8-a Conferință generală a Consiliului internațional al muzeelor a fost un nou prilej de reafirmare a importanței și rolului muzeelor în viața societății, de dezbatere a problemelor multiple și complexe pe care le pune necesitatea adaptării muzeelor la cerințele și condițiile civilizației moderne.

MIRCEA POPESCU

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRILE COLOCVIULUI „MUZEUL ŞI NOUL PUBLIC"

Între 16—25 septembrie 1968, s-au desfăşurat la Varşovia şi Cracovia lucrările Colocviului internaţional cu tema „Muzeul şi noul public", organizat de Muzeul naţional din Cracovia, cu concursul Comisiei naţionale poloneze pentru UNESCO şi al Comitetului naţional polonez al ICOM. Alături de gazde au participat delegaţi din Anglia, R.P. Bulgaria, R. S. Cehoslovacă, Cuba, Egipt, Franţa, R.D. Germană, R. F. a Germaniei, India, R.S. România, R.P. Ungaria, U.R.S.S.

Lucrările colocviului au urmărit:

a) De a preciza conceptul „noului public" al muzeelor din sisteme sociale şi medii culturale diferite (Europa, Asia, Africa şi America Latină) rezultat din transformările sociale ale lumii moderne;

b) De a pune în lumină metodele muncii educative a muzeelor, potrivit diverselor preocupări ale acestui nou public;

c) De a prezenta mijloacele de analiză şi de clarificare ştiinţifică a metodelor muncii educative ca şi mijloacele de analiză a rezultatelor acestei munci.

În referatul „Problema publicului nou al muzeelor pe baza transformărilor sociale ale contemporaneităţii" profesorul Kazimierz Zygulski din Lodz a urmărit în primul rînd să precizeze conţinutul termenilor „contemporaneitate" şi „noul public", din ce în ce mai des folosiţi în muzeografie iar, în al doilea rînd, să precizeze şi să dezvolte cîteva din principalele probleme fundamentale ale muncii muzeelor legate de noul public.

În ceea ce priveşte termenul „contemporaneitate", lucrările de specialitate îl folosesc cînd doresc precizarea perioadei scurse de la sfîrşitul celui de-al doilea război mondial (1945) pînă în prezent, ce se caracterizează prin mari procese ca:

a. formarea unui sistem de state socialiste;

b. lichidarea progresivă a sistemului colonial şi formarea statelor celei de-a „treia lumi".

c. revoluţia ştiinţifică şi tehnică a epocii atomice, a rachetelor, a cosmonauticii şi a calculelor.

Prin „noul public" se înţelege publicul muzeelor de după cel de-al doilea război mondial spre deosebire de „vechiul public" ce caracterizează în evoluţia muzeelor cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi prima jumătate a secolului al XX-lea cînd baza socială din care se recruta acest public era foarte limitată.

Principalele probleme fundamentale legate de noul public, dezbătute de autor, au fost:

a. Problema publicului din şcoli, în care rolul muzeului este legat de sistemul de instruire, de popularizare a cunoştinţelor şi de propagare a culturii cu ajutorul unor mijloace adaptate şcolilor cu profil clasic;

b. problema publicului larg, legat de formele contemporane ale turismului şi ale cunoaşterii ţării şi

c. problema amatorilor — prieteni ai muzeului, în special a publicului stabil, care se organizează pe baza interesului cultural.

Prof. Maria Goleszewska în referatul său „Funcţiile estetice şi neestetice ale muzeelor de artă" a analizat şi combătut optica acelor muzeografi din muzeele de artă care pun accentul, în prezentarea operelor expuse, pe latura istorică şi anecdotică a acestora, incintînd doar sentimentele de emoţie ale vizitatorilor şi nepreocupîndu-se de loc sau foarte puţin, de a le stimula puterea de a discerne şi de a aprecia estetic opera de artă. De aceea, Maria Goleszewska propunea ca muzeografii muzeelor de artă să discute cu publicul, pentru remedierea acestui neajuns, orice operă de artă din punct de vedere a calităţilor artistice, să răstoarne mitul vizitatorilor care cred că operele expuse în muzeu sînt perfecte, şi să-l facă apt să judece singur calitatea unei opere de artă.

Tema „Iniţierea noului public prin colaborarea muzeelor cu şcoala" a fost ilustrată printr-o lecţie practică despre arta egipteană, susţinută cu elevii unei clase (a VIII-a) de muzeografii Serviciului educativ al Muzeului naţional din Cracovia şi de referatele delegatului Egiptului şi al R.D. Germane.

Referatul d-lui Mahmoud Messallam (Egipt), însoţit de diapozitive, a prezentat diversele metode folosite de Muzeul de ştiinţe din Cairo pentru atragerea elevilor la muzeu în special încorporîndu-i în cluburi ştiinţifice, precum şi a vîrstnicilor din provincie, prin organizarea de expoziţii volante, îndeosebi la sate. Joachim Ave, consilierul direcţiei „Şcoala şi muzeele" din R.D. Germană, a prezentat cîteva aspecte şi probleme rezolvate sau în curs de rezolvare privind colaborarea din ţara sa între şcoală şi muzee, arătînd că din 1963 s-au elaborat directivele privind această colaborare inclusă în planul de învăţămînt al şcolilor şi universităţilor.

Tema „Condiţiile sociale ale activităţii Muzeului naţional din Cracovia" a fost susţinută de referatul lui Tadeusz Goloszewski, şeful laboratorului de cercetări sociologice din cadrul Muzeului naţional din Cracovia, şi de referatul „Cercetări ştiinţifice asupra noului public de muzee" susţinut de Jarmsza Ziembinski de la Muzeul naţional din Poznan.

Propunîndu-şi să asigure popularizarea culturii cu maximum de eficacitate, ţinînd seama de situaţia materială şi culturală a vizitatorilor, Laboratorul de cercetări sociologice a realizat numeroase sondaje, cum ar fi predilecţiile estetice ale tineretului şcolar, eficacitatea muncii serviciului de informaţii al muzeului, atitudinea publicului de muzee faţă de arta contemporană, realizate în Cracovia, în noul centru industrial Jaworzno şi în comuna Proszowice, în ale căror cămine culturale muzeul duce o vie şi susţinută activitate. De asemenea s-au folosit anchete de mai mare anvergură pentru a stabili structura socială pe un an a publicului din muzeu, originile teritoriale ale acestuia, condiţiile şi factorii materiali de care depinde numărul vizitatorilor, influenţa muzeelor asupra publicului, aplicîndu-se fie metoda monografică fie cea structurală.

J. Mikulowski-Pomorski, în referatul său „Muzeele şi schim-

https://biblioteca-digitala.ro

bările sociale în Polonia", arată că turismul joacă un rol din ce în ce mai mare în viața muzeelor, în special a celor provinciale în care, în unele cazuri, cifra vizitatorilor turiști întrece de multe ori numărul locuitorilor orașului respectiv. Dacă această situație este îmbucurătoare, se constată însă că obiectivele muzeistice din itinerariile turistice nu sînt vizitate în funcție de valoarea exponatelor ci, deseori, determinate de ruta excursiei, de importanța subiectivă acordată muzeelor de publicul vizitator ceea ce trebuie să constituie o problemă de studiu în viitor, a muzeografilor.

Tema „Perspectivele dezvoltării activității muzeelor în domeniul popularizării culturii" a fost susținută de referatul lui A.Z. Krein (U.R.S.S.) la care adăugăm referatele delegaților Miklosue Gy Beni (R.P. Ungaria), R. Subramanian (India), și Charles Sekintu (Uganda), A.Z. Krein în referatul său arată că exigenței publicului trebuie să-i corespundă efortul muzeografilor de a organiza expoziții permanente la un înalt grad tehnic-muzeografic, de a organiza expoziții temporare pe probleme de actualitate, de a duce o activitate complexă în cadrul căreia să nu fie neglijate publicațiile, conferințele etc.

Concluziile desprinse din lucrările colocviului au scos în evidență faptul că, muzeele, ținînd să aibă un rol din ce în ce mai activ în viața culturală a țării lor, trebuie să-și cunoască mai îndeaproape publicul, gusturile și nivelul cultural al acestuia, pentru a-și intensifica cu succes activitatea.

PETRE OPREA

CURSURI DE MUZEOGRAFIE ETNOGRAFICĂ — 1968 —

Printre variatele forme de perfecționare a pregătirii postuniversitare a cadrelor din muzee, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă organizează, periodic, cursuri de specializare pentru muzeografi. Suplinind lipsa unei pregătiri muzeografice în cadrul facultăților, asemenea cursuri, diferențiate pe ramuri muzeale — științele naturii, istorie, etnografie, artă — introduc pe muzeografi în problematica specifică de cercetare și prezentare în expoziții a domeniului care constituie profilul muzeului, îi pun la curent cu cele mai recente realizări ale muzeografiei naționale și mondiale.

În perioada 25 iunie — 17 iulie 1968 s-au desfășurat, la Rîmnicu Vîlcea, cursurile de pregătire pentru muzeografi-etnografi. Au luate parte 42 de muzeografi de la diferite muzee și secții etnografice din țară, majoritatea fiind cadre tinere, intrate de curînd în activitatea muzeistică.

Nota diferențială a cursurilor care au avut loc în acest an o constituie caracterul lor predominant aplicativ. După cîteva lecții în care s-au conturat obiectivele cursului, domeniul de fapte care alcătuiesc obiectul etnografiei și muzeografiei etnografice și metodologia cercetărilor, specificul etnografic al zonei Vîlcea în ocupații, arhitectură, port și țesături, meșteșuguri artistice și instalații tehnice țărănești, participanții la cursuri au fost împărțiți în șase colective, fiecărui colectiv revenindu-i cîte un grup de așezări dintre cele mai caracteristice pentru diferitele subzone etnografice vîlcene.

Propunîndu-și ca finalitate identificarea și selecționarea celor mai reprezentative și tipice construcții, pe baza unei cercetări de amploare, și formarea unei colecții de obiecte pentru Muzeul arhitecturii vîlcene, a cărui organizare se proiectează la Bujoreni, pe un teren de circa 10 ha situat pe traseul turistic ce străbate Valea Oltului, cursul a constituit o experiență deosebit de utilă și interesantă.

În primul rînd, zona Vîlcii, aleasă ca teritoriu de cercetare, cu bogatele și variatele ei manifestări și tradiții de cultură populară, a oferit cursanților un bun prilej de a-și forma o imagine cuprinzătoare asupra domeniului etnografiei și, ca urmare, asupra categoriilor de obiecte ce intră în conținutul unei expoziții și colecții de muzeu etnografic, în sensul cel mai larg al cuvîntului.

Pe de altă parte, sub raport metodologic, cercetarea în colective cu un număr mai mare de specialiști, fiecărui membru din colectiv revenindu-i o anumită temă de studiu pe baza unui plan de cercetare adecvat, s-a dovedit deosebit de fructuoasă. Prin contact direct cu terenul, muzeografii și-au putut da seama de interdependența fenomenelor de cultură populară, de polifuncționalitatea lor și, implicit, de complexitatea metodei și tehnicii de cercetare. În directă legătură cu aceasta se cere remarcat faptul că prin organizarea cercetărilor pe colective mai mari, experiența acestui curs de muzeografie etnografică se înscrie în tradițiile metodologice ale școlii românești de sociologie întemeiate de prof. Dimitrie Gusti. Materialul documentar strîns cu prilejul cercetărilor a dus la elaborarea unor referate științifice temeinice și cuprinzătoare asupra temelor cercetate de fiecare colectiv.

Pe lîngă rezultatele teoretice și metodologice, acțiunea s-a soldat cu identificarea unor monumente originale de arhitectură populară — case și construcții anexe — și cu o colecție de peste 600 obiecte etnografice.

Cursul s-a încheiat cu o excursie în timpul căreia au fost vizitate cele mai recente unități etnografice, date în vizitare: Secția de etnografie a Muzeului Olteniei din Craiova, Muzeul de la Curtișoara, Secția de artă populară de la Orăștie și Muzeul tehnicii populare din Dumbrava Sibiului.

BORIS ZDERCIUC

DANUBIUS

Apariția primului volum al culegerii de materiale, redactat de colectivul Muzeului județean de istorie din Galați sub îndrumarea prof. I.T. Dragomir directorul muzeului, constituie o nouă realizare importantă în activitatea științifică a muzeelor și totodată o mai adîncă cunoaștere a teritoriului țării noastre de la

https://biblioteca-digitala.ro

Dunărea de jos*. În cuvîntul introductiv se arată că acest volum cuprinde materiale privind „comuna primitivă, epoca sclavagistă, epoca prefeudală și feudală, epoca modernă" precum și articole de numismatică și etnografie, rezultat al cercetărilor întreprinse pe teritoriul fostei regiuni Galați de către specialiști din muzee și cercetători științifici din Institutele Academiei R.S. România.

O bună parte din lucrări se referă la rezultatul cercetărilor arheologice. Seria acestora este deschisă de M. Petrescu-Dîmbovița cu studiul „Cercetările arheologice din Moldova și principalele lor rezultate" care stabilește nu numai vechimea interesului manifestat de cercetarea arheologică (sfîrșitul secolului XVI și începutul secolului XVIII) dar și o interesantă periodizare a acestor cercetări semnalînd totodată pentru fiecare perioadă în parte rezultatele mai importante în lămurirea unor probleme din istoria veche și medie a Moldovei. Urmează apoi articolele: „Cercetări și descoperiri arheologice în raionul Brăila" de F. Anastasiu și N. Harțuche; „Săpături arheologice la Tg. Berești" de Ion T. Dragomir; „Așezarea din epoca bronzului de la Mînăstioara-Fitionești" de M. Florescu și G. Constantinescu; „Așezarea din epoca bronzului tîrziu de la Gîrbovăț" de A. C. Florescu, S. Ruginâ și D. Vicoveanu; „Un nou depozit de obiecte de bronz descoperite la Băleni în sudul Moldovei" de Ion T. Dragomir, interesante prin materialele descoperite, menite să explice în mod suficient unele aspecte ale neoliticului și epocii metalelor pe o regiune întinsă de pe actualul teritoriu al județelor Brăila, Galați și Vrancea. Materialele relativ la istoria veche a regiunii cercetate se mai referă și la alte probleme ca de exemplu: unul, al lui N. Gostar despre „Unitățile militare din „castellum" roman de la Barboși" iar celălalt despre „Descoperiri carpice în regiunea Galați" al lui G. Bichir. Pentru unele probleme ale evului mediu distingem mai întîi două articole cu privire la epoca feudalismului timpuriu semnate de Dan. C. Teodor, „Descoperirile arheologice de la Șendreni-Galați" și de N. Harțuche, F. Anastasiu și I. Broscățean, „Necropola de incinerație feudală timpurie de la Chișcani-sat-Brăila" în care se stabilesc ocupațiile de bază ale vechii populații locale și influențele exercitate de populațiile slave din sudul Dunării asupra acesteia. Urmează apoi studiul lui Ion T. Dragomir, „Descoperiri arheologice pe actualul teritoriu al Galațiului din cele mai vechi timpuri și pînă la întemeierea orașului". Completînd o veche lacună în cercetarea istoriei orașului Galați pînă în secolul XV, cînd apar primele știri documentare, autorul pune la dispoziția istoricilor izvoarele de bază care atestă existența unei așezări străvechi la Galați, de peste 3700 ani. În fine, merită toată atenția studiul lui Paul Păltănea, «Povestirea rimată „-Istorie de patima Galaților" și războiul ruso-turc din 1768—1774» în care se face o interesantă analiză a acestui valoros document puțin cunoscut și folosit de medieviști și articolul lui M. Ghițescu și G. Constantinescu, „Trei tezaure monetare feudale descoperite în raionul Focșani" care pune în lumină un nou aspect al circulației monetare în sudul Moldovei. Relativ la istoria modernă menționăm două articole: unul al lui E. Mihaly și S. Mihaly, „Din istoria industriei alimentare din Galați în a doua jumătate a secolului al XIX-lea" și altul al lui C. Marinescu, „Luptele muncitorilor din portul Galați între anii 1900—1903" interesante prin materialele documentare pe baza cărora sînt explicate unele forme ale exploatării capitaliste și ale luptei sociale în Galați la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX. Volumul se încheie cu trei articole privind unele probleme de etnografie semnate de I. Chelcea, „Considerații preliminare cu privire la Năruja-Vrancea"; V. Arbore, „Aspecte ale olăritului din Focșani, Irești și Făurei"; M. Brudiu, „O locuință bordei în zona Brateșului" valoroase prin noutatea problemelor ridicate. Însoțită de o bogată ilustrație, planșe și facsimile, tipărită în condiții grafice meritorii, prezenta culegere de materiale face cinste inițiatorilor, organizatorilor și colaboratorilor ei prin ținuta științifică și contribuția adusă cercetării istorice contemporane.

DR. CONSTANTIN ȘERBAN

* Danubius, Istorie-etnografie, vol. I, Galați, 1967, 279 pag.

Cornel Irimie și Marcela Focșa, ICOANE PE STICLĂ, București, Editura Meridiane, 1968, 18 pagini text, Bibliografie, Lista, ilustrațiilor, 148 planșe colorate

Profesorul Rigault de la Universitatea din Montreal (Canada) a caracterizat cel mai bine și mai scurt, într-o notă din „Contemporanul" din 30 august 1968, lucrarea care face obiectul recenziei noastre: „Este o carte magnifică". Așa este: Editura Meridiane a scos o superbă carte, la capătul a opt ani de trudă editorială și tipografică. O carte care lipsea de multă vreme în lista albumelor noastre de artă. Icoanele românești pe sticlă au făcut ocolul Europei și au putut fi văzute în toate marile orașe de cultură ale continentului nostru, grație expozițiilor organizate de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. Dar despre ele nu se scrisese nici o carte, dedicată numai lor. Acum avem această carte în condiții grafice de mari pretenții.

Textul este iscălit de doi specialiști recunoscuți în domeniul cercetărilor de artă populară, dublați de neobosiți culegători de icoane în toate ținuturile românești. Principalul nostru regret este că autorii nu au fost lăsați să scrie mai mult, — trebuia mult mai mult — decît 18 pagini de text apărute. Lipsa este cu atît mai regretabilă cu cît știm ce material documentar bogat se află la dispoziția Muzeului Brukenthal, grație strădaniei neobositе a lui Cornel Irimie, care a investigat cu o temeinică stăruință și cu o sistematică pasiune aproape toate centrele producătoare de icoane pe sticlă. O bogăție asemănătoare de informații zace nevalorificată încă și la Muzeul de artă populară din București, unde Marcela Focșa posedă o vastă experiență și cunoaștere a acestui interesant domeniu al creației noastre țărănești.

Astăzi, despre pictura pe sticlă, se vorbește ca despre o artă eminamente populară, apreciere întemeiată pe situația din ultimele două secole și de aceea profund eronată în perspectiva istoriei artei universale. Acest gen de artă are o vechime respectabilă, fiind cunoscut din antichitate și utilizat mult în evul mediu (fără a avea nici o contingență cu arta vitraliilor). În secolele XV și XVI pictura pe sticlă se răspîndește din Italia și Spania, în Elveția, Germania, Franța și Olanda. În acea vreme ateliere mari și vestite se ocupau intens cu copierea pe sticlă a tablourilor datorate marilor maeștri contemporani ai picturii în ulei. La mijlocul secolului al XVIII-lea pictura pe sticlă era la apogeul dezvoltării sale în Europa occidentală și atunci s-a produs marea schimbare în destinul ei. Artă prin excelență urbană pînă atunci, pictura pe sticlă se transformă în artă rurală tipică. Marile ateliere ale burgheziei orășenești s-au închis unele după altele, meșterii și calfele s-au răspîndit în satele înconjurătoare și, încet, încet, s-au întemeiat ateliere în mediul rural unde familii întregi s-au dedicat acestei adevărate industrii casnice. Centrul geografic al producției europene s-a deplasat spre Bavaria, Tirol și Boemia. Producția masivă s-a legat de locurile cu pelerinaje vestite de pe lîngă mănăstirile și fundațiile religioase de tot felul ale unei Europe bigote. Mii și mii de plăci de sticlă s-au transformat în tablouri de sfinți, au devenit „pioase poeme mici" în culori. Născute și în preajma fabricilor de sticlă ale timpului, ele s-au răspîndit cu repeziciune, purtînd amprenta creatorilor țărani, cu tot ce însemna aceasta ca derogare de la dogmele religioase. Se foloseau culori de apă, dar și de ulei, opace și transpa-

https://biblioteca-digitala.ro

rente, amestecate într-un fel discordant, dar nu fără strălucire și având efecte cu totul neașteptate.

Din punct de vedere tehnic, picturile pe sticlă se caracterizau prin procedeul invers de pictare: se aplică întîi culorile detaliilor, apoi suprafețele mari ale hainelor și faldurilor, iar la sfîrșit fondul. Personajele nu erau prea numeroase, iar fondul era umplut cu motive decorative de proveniență folclorică. Spațiul rămas era acoperit cu mercur, de aici și numele de „pictură pe oglindă", întrucît personajele păreau a se oglindi. Cele mai frecvente culori erau carminul și verdele. Cîteodată, mercurul sau o foaie de metal acoperea toată placa de sticlă, iar desenul era încizat; liniile încizate erau umplute cu verni negru sau cu funingine, și atunci se numeau „tableaux à la suie". Alteori desenul în negru avea ca fond un strat de aur sau de bronz sub forma unor foi metalice; aceasta era așa-numita pictură pe sticlă „eglomizată". Unele din aceste tehnici occidentale au pătruns și în pictura pe sticlă românească în diverse variante. În ansamblu vorbind, tehnica picturii pe sticlă este cu totul neobișnuită întrucît este inversat și raportul între suport și material: culorile sînt aplicate nu pe suport, ci dedesubtul acestuia. De aceea ele se și numesc în germană „Hinterglasmalerei", iar titlul românesc al cărții de care vorbim este fundamental greșit, întrucît nu este vorba de pictura pe sticlă ci de pictura „pe dosul sticlei", ceea ce este cu totul altceva. Preciziunea tehnică este de rigoare într-o carte de nivel științific. Caracterul folcloric al picturilor occidentale pe dosul sticlei, ca și bogăția lor coloristică au făcut să fie numite metaforic „cîntece populare pe sticlă". În România, dezvoltarea acestui gen de artă populară a început spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea și unele detalii tehnice dau și autorii cărții. Textul este însă, așa cum am spus, extrem de limitat, de aceea ni se pare mai interesant să ne oprim asupra cîtorva din icoanele reproduse. Analiza lor nu a fost încă făcută și, așa cum sînt prezentate în carte, este evident că domnește o oarecare confuzie în categorisirea lor din punctul de vedere al mijloacelor de expresie și al apartenenței la diversele școli interne. Mai este încă mult de lucru pînă se vor clarifica aspectele principale ale acestui gen de artă complex și cu variate rădăcini istorice, ale căror reflexe în viața țărănească românească sînt din cele mai surprinzătoare. Fundamentala caracteristică a genului acesta de artă populară românească este enormul fenomen de sincretism istorico-artistic operat în condiții specifice transmisiunii de tradiție în creația populară, adică cu intermitențe și transferuri uneori de-a dreptul milenare.

Iată spre exemplu uimitorul portret al lui Mihai Viteazul (imaginile 51, 52) înfățișînd chipurile pe Sf. Teodor călare, una din cele mai frumoase înfățișări ale primului realizator al Unirii românilor de pretutindeni. Figura este de o mare frumusețe, pictată cu o siguranță de maestru, într-un decor mirific popular.

Diversitatea de stiluri și de maniere este deconcertantă în felul în care este ordonată succesiunea imaginilor. Ce poate apropia imaginea 56 (Plîngerea, Scheii Brașovului) de imaginea 57 (Fecioara cu Pruncul, Scheii Brașovului), lucrate amîndouă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea? Poate doar să accentueze ideea de contrast și de puținătatea studierii acestui contrast. Într-adevăr „Plîngerea" este de factură primitivă, cu linii simple și suprafețe tratate amplu, încadrîndu-se într-un „romanic" tîrziu, tîrziu de tot, în timp ce „Fecioara cu Pruncul" este lucrată într-o manieră grafică de mare precizie, cu trăsături aproape caligrafice, cu accente de detalii de mare minuție, mărturisind frecventarea atelierelor barocului. Cum de s-au pictat două opere total opuse ca stil, în aceeași epocă și în același centru? Răspunsul nu ne este dat și tăcerea ascunde mari pete nestiute despre adevărata istorie și evoluție a acestei arte la noi. Una este populară (Plîngerea), cealaltă însă este cultă și de fapt ar fi trebuit cuprinsă într-o altă categorie. Dar lucrurile sînt prea neclare și de aceea s-a ajuns la punerea la un loc a unor opere total incongruente ca stil.

Și mai deosebită ne apare „Groaznica Judecată" (imaginile 66—67) lucrată tot în Scheii Brașovului în același secol al XIX-lea. Icoana ne amintește cu putere de icoanele copte din Etiopia sau Egipt, cu sfinți negri pe un fond de roșu-auriu. Compoziția circulară și mulțimea detaliilor ne duce cu gîndul la Orientul creștin o dată cu amintirea icoanelor rusești. Încrucișarea atîtor ecouri trebuie firește să fie dezlegată într-un viitor ce nu ne pare prea apropiat, avînd în vedere stadiul studiilor de pînă acum.

„Nașterea Precistei" (imaginea 76) lucrată la Laz, Valea Sebeșului, este dimpotrivă un ecou tîrziu dar cert al Occidentului, cu personajul central în albastru, coborît parcă dintr-o Renaștere timpurie. Știința trasării desenului, realizat într-o caligrafie splendidă, trădează o formație profesională, iar tabloul în ansamblu ne duce cu gîndul și la unele picturi murale românești din vechile biserici de piatră hunedorene.

Occidentală, cu un plus de originalitate deocamdată greu de definit, ni se pare și compoziția de o surprinzătoare simetrie a „Plîngerii" din Mărginimea Sibiului realizată în două registre uimitor contrastante pe negru și oliv (imaginea 86), făcută pe un tipic asemănător cu „Îngroparea lui Iisus" din Țara Oltului (imaginea 100) în care compunerea tabloului este făcută cu o mare știință.

Variația pozițiilor personajelor într-o schemă compozițională dificilă ca cea a mesei rotunde din „Cina cea de Taină" lucrată la Făgăraș (imaginea 122) este admirabilă, iar contrastul dintre grafismul figurilor umane și decorul frust este motiv de o tot atît de mare surprindere. O altă „Cină" (imaginea 127) din Țara Oltului este fără îndoială occidentală ca inspirație, fundalul alcătuit din colonete romanice fiind o dovadă indiscutabilă.

„Nașterile" lui Savu Moga (116, 137, 143) mărturisesc și ele existența unui model celebru, dar demonstrează în același timp capacitatea cu totul ieșită din comun a meșterului de a face variații pe aceeași temă, cu o virtuozitate de miniaturist medieval. De altfel și personajele, pictate la 1868 și 1869, sînt îmbrăcate în costume de autentic ev mediu și de adevărată Renaștere.

Sursele iconografice s-au amalgamat într-un mod plin de neprevăzut, încît e greu să spunem dacă nu cumva Sf. Teodor Tiron (imaginea 145, 146) nu este îmbrăcat în zale și nu ia atitudinea lui Alexandru Macedon.

Salturile în timp se fac însă și anticipativ; altfel cum s-ar putea explica și caii roșii și albaștri ca în tablourile post-impresioniste, sau cerurile făcute din „cloisoneuri" albe și albastre, ca în arta de la începutul secolului al XX-lea?

Toate acestea și multe altele peste care am trecut, nu le-am menționat decît în intenția de a sugera complexitatea problemelor puse de istoria icoanelor pictate pe dosul sticlei în cele două secole de maximă înflorire pe care le-au avut ele pe pămîntul românesc și care reprezintă în același timp ultimele secole de existență a acestui gen de artă în Europa. Cele două secole românești au fost ultima perioadă a unei arte europene care în supremul sfîrșit a dat unele din cele mai frumoase flori încărcate cu misterele și miresmele puternice ale pămîntului, istoriei și sufletului nostru. Datoria noastră este să lămurim întretăiatele drumuri și răscrucile lor amăgitoare, iar rostul major al cărții apărute este de a ne îndrepta gîndurile și eforturile spre acest nobil țel[1], lucru pentru care se cuvin mulțumiri și felicitări celor doi autori.

PAUL PETRESCU

[1] Păcat că realizarea acestui țel este considerabil îngreuiată, dacă nu impiedicată, de denaturarea culorilor (ex. imaginile 97—98 în care detaliul are alte culori decît icoana întreagă) pe care editura ar fi trebuit să le evite în lungul răstimp pe care și l-a luat pentru a tipări o carte.

https://biblioteca-digitala.ro

Vasile NETEA — Alba Iulia, oraşul desăvîrşirii unităţii de stat a poporului român (485) ● Ion ISTUDOR şi Ion BALŞ — Contribuţii la cunoaşterea materialelor folosite în pictura murală exterioară a bisericilor din secolul al XVI-lea din Bucovina şi la unele probleme de tehnică (491) ● Viorel COSMA — Filarmonica « George Enescu » din Bucureşti la 100 de ani (498) ● Alexandru EFREMOV — Ion şi Sofronie — zugravii mănăstirii Sucevita, pictori de icoane (503) ● Ioana CRISTACHE-PANAIT şi Panait I. PANAIT — Organizarea activităţii muzeistice la Bucureşti în anul 1864 (509) ● M. MIHALCU — Consideraţii asupra curăţirii obiectelor textile din colecţiile muzeale (II) (512) ● Dr. Nicolae CIACHIR — Muzeul din Lugoj (517) ● Gabriel G. BACOVIA — Muzeul memorial « George Bacovia » (519) ● Angelina KRSTEVA — Muzeul etnologic din Skopje (520) ● Dr. Tancred BĂNĂŢEANU — « Arta neagră » expoziţia Muzeului etnografic din Neuchâtel la Bucureşti (523) ● Corina NICOLESCU — « Roumanie. Trésors d'art ». Expoziţia de artă românească de la Neuchâtel (526) ● Dr. Ion VLĂDUŢIU — Arta populară românească în Musée de l'homme (529) ● Maria IACOB — Consfătuirile anuale ale Consiliilor locale de ocrotirea naturii — un preţios ajutor orientativ în organizarea activităţii de ocrotire a naturii (532) ● Matei TĂLPEANU — Note ornitologice din Dobrogea (533) ● Hans PLATTNER — Dictyonota (Alcletha) aethiops Hv. (Fam Tingidae, ord. Heteroptera) — specie nouă pentru fauna României (537) ● I. CRISTUREAN, Eugenia ELIADE — Sternbergia Lutea (L) în insula Ada-Kaleh (538) ● Maria A. VASILIU — Modicogryllus geticus nom. nov. = Gryllus (Modicogryllus) chopardi Kis, 1967 — Orthoptera, gryllidae. (540) ● Lucian ROŞU — O nouă aşezare Coţofeni în judeţul Mehedinţi (541) ● V. BORONEANŢ — Descoperiri gravettiene în peşterea lui Climente (542) ● Gh. CANTACUZINO, C. BĂLAN — Date noi pe marginea cercetărilor istorico-arheologice de la m-rea Cătălui (547) ● Marcela BRATILOVEANU-POPILIAN — Cirimna — o vatră portativă (554) ● Hedviga FORMAGIU, Smărăndiţa STANCIU — Ornamentica porţilor de şură din zona Codru (556) ● N. I. SIMACHE — Trei picturi necunoscute de Pîrvu Mutu (560) ● D. BĂLAŞA — Un sculptor-miniaturist: Suilni fiul lui Po (562) ● I. DOBRESCU, ing. M. MARCU, ing. D. POPESCU — Ideea de istorie tehnico-ştiinţifică — criteriu fundamental în organizarea muzeelor tehnice (563) ● Mircea POPESCU — Dezbaterea internaţională despre problemele educaţiei în muzee (567) ● A VIII-a conferinţă generală a Consiliului Internaţional al Muzeelor (I.C.O.M.) (568) ● Petre OPREA — Lucrările colocviului « Muzeul şi noul public »(570) ● Boris ZDERCIUC — Cursuri de muzeografie etnografică — 1968 (571) ● Dr. Constantin ŞERBAN — « Danubius » (571) ● Paul PETRESCU — Recenzie « Icoane pe sticlă » (572). * * * — Instituţiile şi publicaţiile cu care « Revista Muzeelor » întreţine schimburi (576).

Василе НЕТЯ — Алба-Юлия — город окончательного государственного объединения Румынии (485) ● Ион ИСТУДОР и Ион БАЛШ — Относительно изучения материалов использованных во внешней стенной живописи церквей XVI века в Буковине, и некоторые вопросы относительно примененной техники (491) ● Виорел КОСМА — Столетие бухарестской филармонии им. Джордже Энеску (498) ● Александр ЕФРЕМОВ — Ион и Софроний — живописцы монастыря Сучевица, авторы икон (503) ● Иоана КРИСТАКЕ-ПАНАИТ и Панаит И. ПАНАИТ — Организация музееведческой деятельности в Бухаресте в 1864 году (509) ● М. МИХАЛКУ — Относительно чистки текстильных предметов в музейных коллекциях II (512) — Д-р Николае ЧАКИР — Музей в Лугоже (517) ● Габриел Г. БАКОВИЯ — Мемориальный музей «Джордже Баковия» (519) ● Анджелина КРСТЕВА — Этнологический музей в Скопле (520) ● Д-р Танкред БЭНЭЦЯНУ — «Черное искусство» — выставка Нейшательского этнографического музея в Бухаресте (523) ● Корина НИКОЛЕСКУ — « Roumanie, trésors d'art ». Выставка румынского искусства в Нейштателе (526) ● ВЛЭДУЦИУ ИОН — Румынское народное искусство в Музее человека (529) ● Мария ЯКОБ — Годовые совещания местных советов по охране природы — ценная, ориентировочная помощь в организации охраны природы (532) — Матей ТЭЛПЯНУ — Орнитологические записи в Добрудже (533) ● Ганс ПЛАТТНЕР — Dictyonota (Alcletha) aethiops Hv—(Семейство Tingidae, отряд Heteroptera) — новый вид фауны Румынии (537) ● И.КРИСТУРЯН, Еуджения ЭЛИАДЕ — Sternbergia Lutea (L) Ker-Ganof, на острове Ада-Кале (538) ● Мария ВАСИЛИУ—Modicogryllus geticus nom. nov. = Gryllus (Modicogryllus) chopardi Kis, 1967 – Orthoptera, gryllidae (540) ● Лучиан РОШУ — Новое поселение Коцофень — в уезде Мехединц (541) ● В. БОРОНЯНЦ — Находки в пещере Климента (544) ● Г. КАНТАКУЗИНО, К. БЭЛАН — Новые данные, основанные на историко-археологических исследованиях в монастыре Кэтэлуй (547) ● Марчела БРАТИЛОВЯНУ-ПОПИЛИАН — Чиримна — переносный очаг (552) ● Ядвига ФОРМАДЖИУ, Смэрэндица СТАНЧУ — Орнамент дверей сарая в зоне Кодру (556) ● Н. И. СИМАКЕ — Три неизвестные картины, Пырву Муту (560) ● Д. БЭЛАША — Скульптор-миниатюрист: Суилви, сын По (562) ● И. ДОБРЕСКУ инж. М. МАРКУ, инж. П. ПОПЕСКУ — Идея технико-научной истории — основной критерий в организации тенических музеев (563) ● Мирча ПОПЕСКУ — Международное совещание по воспитательным вопросам в музеях (567) ● 8-ая Генеральная Конференция Международного совета музеев (ИКОМ) (568) ● Петре ОПРЯ — Работы коллоквиума « Музей и новые посетители» (570) ● Борис ЗДЕРЧУК — Курсы по этнографическому музееведению — 1968 (571) ● Д-р Константин ШЕРБАН — Danubius (571) ● Паул ПЕТРЕСКУ — Рецензия (572) ● ххх — Учреждения, с которыми « Журнал музеев» обменивается изданиями (576)

https://biblioteca-digitala.ro

Vasile NETEA — Alba Iulia, la ville de l'accomplissement de l'unité d'état du peuple roumain (485) ● Ion ISTUDOR et Ion BALȘ — Contribution à la connaissance des matériaux utilisés pour la peinture murale extérieure des églises du XVI-e siècle de la Bucovine et certains problèmes de technique (491) ● Viorel COSMA — Le centenaire de la Philharmonique « George Enescu » de Bucarest (498) ● Alexandru EFREMOV — Ion et Sofronie, les peintres du monastère de Sucevița — peintres d'icônes (503) ● Ioana CRISTACHE-PANAIT et Panait I. PANAIT — L'organisation de l'activité muséographique à Bucarest en 1864 (509) ● M. MIHALCU — Considérations sur le nettoyage des tissus des collections muséales (II) (512) ● Dr. Nicolae CIACHIR — Le Musée de Lugoj (517) ● Gabriel G. Bacovia — Le Musée mémorial « George Bacovia » (519) ● Angelina KRSTEVA — Le Musée ethnologique de Skopje (520) ● Dr. Tancred BĂNĂȚEANU — « L'art noir » — exposition du Musée ethnographique de Neuchâtel à Bucarest (523) ● Corina NICOLESCU — « Roumanie trésors d'art ». L'exposition d'art roumain à Neuchâtel ● (526). Dr. Ion VLĂDUȚIU — L'art populaire roumain dans le Musée de l'homme (529) ● Maria IACOB — Les séances annuelles des Conseils locaux pour la conservation de la nature, une précieuse aide orientative pour la conservation de la nature (512) ● Matei TALPEANU — Notes ornithologiques de la Dobroudja (533) ● Hans PLATTNER — Dictyonota (Alcletha) aethiops Hv (Fam. Tingidae, ord. Heteroptera) — une nouvelle espèce pour la faune de la Roumanie (537) ● I. CRISTUREAN, Eugenia ELIADE — Sternbergia Lutea (L.) dans l'île Ada-Kaleh (538) ● Maria A. VASILIU — Modicogryllus geticus nom. nov. = Gryllus Modicogryllus chopardi Kis, 1967 — Orthoptera, gryllidae (540) ● Lucian ROȘU — Un nouvel habitat Coțofeni dans le district de Mehedinți (541) ● V. BORONEANȚ — Découvertes gravettiennes dans la grotte de Climente (542) ● Gh. CANTACUZINO, C. BĂLAN — Dates nouvelles en marge des recherches historico-archéologiques au monastère de Cătălui (547) ● Marcela BRATILOVEANU-POPILIAN — Cirimna — un âtre portatif (554) ● Hedviga FORMAGIU, Smărăndița STANCIU — L'ornementation des portes de granges dans la zone de Codru (556) ● N. I. SIMACHE — Trois peintures inconnues de Pîrvu Mutu (560) ● D. BĂLAȘA — Un sculpteur-miniaturiste: Suilni le fils de Po (562) ● I. DOBRESCU, ing. M. MARCU, ing. D. POPESCU — L'idée d'histoire technico-scientifique — critère fondemental pour l'organisation des Musées de la technique (563) ● Mircea POPESCU — Le débat international sur les problèmes de l'éducation dans les musées (567). La VIII-ème Conférence générale du Conseil International des Musées (I.C.O.M.) (568) ● Petre OPREA — Les travaux du colloque « Le Musée et son nouveau public » (570) ● Boris ZDERCIUC — Les cours de muséographie ethnographique — 1968 (571) ● Dr. Constantin ȘERBAN — « Danubius » (571) ● Paul PETRESCU — Compte-rendu (572) ● *** — Les institutions et les publications avec lesquelles « Revista Muzeelor » entretient des échanges. (576) ●

■

Vasile NETEA — Alba-Iulia, the city where state unity was achieved (485) ● Ion ISTUDOR et Ion BALȘ — Contributions to the knowledge of materials used in the exterior mural paintings of the 16 th century churches in Bucovina and some technical problems (491) ● Viorel COSMA — The centenary of the Bucarest "George Enescu" Philharmonic Orchestre (498) ● Alexandru EFREMOV — Ion and Sofronie — the painters of the Sucevița Monastery as icon painters (503) ● Ioana CRISTACHE-PANAIT and Panait I. PANAIT — The organization of museum activity in Bucharest in 1864 (509) ● M. MIHALCU — Considerations on textile cleaning for museum collections (II) (512) ● Dr. Nicolae CIACHIR — The Lugoj Museum (517) ● Gabriel G. BACOVIA — The "George Bacovia" memorial museum (519) ● Angelina KRSTEVA — The Skopje ethnological museum (520) ● Dr. Tancred BĂNĂȚEANU "Negro Art" — the Bucharest exhibition of the Neuchâtel ethnographical museum (523) ● Corina NICOLESCU — "Roumanie trésors d'art" — a Romanian art exhibition at Neuchâtel (526) ● Dr. Ion VLĂDUȚIU — The Romanian folk art in the "Musée de l'homme" (529) ● Maria IACOB — The annual meetings of the local councils for nature protection — a precious contribution to the organization of nature protection (532) ● Matei TĂLPEANU — Ornythological notes from the Dobrudja (533) ● Hans PLATTNER — Dictyonota (Alcletha) aethiops Hv (Fam. Tingidae, ord. Heteroptera) — a new species in Romania's fauna (537) ● I. CRISTUREAN, Eugenia ELIADE — Sternbergia Lutea (L.) in the Isle of Ada-Kaleh (538) ● Maria A. VASILIU — Modicogryllus geticus nom. nov. = Gryllus Modicogryllus chopardi Kiss, 1967 — Orthoptera, gryllidae (540) ● Lucian ROȘU — A newly discovered settlement of the Coțofeni — type in the Mehedinți country (541) ● V. BORONEANȚ — Gravette-like discoveries in Climente's cave (542) ● Gh. CANTACUZINO and C. BĂLAN — Fresh data yielded by historical-archeological research on the site of the Cătălui Monastery (547) ● Marcela BRATILOVEANU-POPILIAN — Cirimna — a portable oven (554) ● Hedviga FORMAGIU, Smărăndița STANCIU — The ornamentation of barn gates in the Codru zone (556) ● N. I. SIMACHE — Three unknown paintings by Pîrvu Mutu (560) ● D. BĂLAȘA — Carver Suilni, the son of Po (562) ● I. DOBRESCU, eng. M. MARCU, and eng. D. POPESCU — The notion of technical — scientific history — a fundamental criterion for the organization of technological museums (563) ● Mircea POPESCU — International debates on museum-education problems (567) ● The 8 th general conference of the International Council of Museums (I.C.O.M.) (568) ● Petre OPREA — The works of "the museum and the new public colloquium" (570) ● Boris ZDERCIUC — Courses of ethnographical museum organization — 1968 (571) ● Dr. Constantin ȘERBAN — "Danubius" (571) ● Paul PETRESCU — Book-review (572) ● *** — Institutes and publications with which "Revista Muzeelor" does exchanges (576) ●

https://biblioteca-digitala.ro

INSTITUȚIILE ȘI PUBLICAȚIILE CU CARE REVISTA MUZEELOR ÎNTREȚINE SCHIMBURI

1. The National Gallery	London W.C. 2 Trafalgar Square, Whitehall 1665 ANGLIA
2. Österreichisches Museum für Volkskunde	Wien VIII Laudongasse 15—19 AUSTRIA
3. Centre National de recherches archéologiques	Wezembeek Av. des Genêts, 32 BELGIA
4. Musée Curtius et d'Ansembourg	Liège 13 Quai de Maastricht BELGIA
5. Institut Royal du Patrimoine Artistique	Bruxelles 4 Parc du Cinquantenaire BELGIA
6. Muzei i pametniți na kulturata	Sofia BULGARIA
7. Naroden muzei	Varna BULGARIA
8. Naroden arheologhiceski muzei	Plovdiv BULGARIA
9. Museu de arte moderna	Rio de Janeiro Avenida Beira — mar c.p. 44 BRAZILIA
10. Kabinet muzejní a Vlastivedná Práce	Praha I Malá Strana, u Luzického semináře, 13 CEHOSLOVACIA
11. Umeni a Remesla	Praha Snemovni, 9 CEHOSLOVACIA
12. Slovenské Národné múseum v Martine	Martin Skultetino 1 CEHOSLOVACIA
13. Moravské museum	Brno Nám 25, Unora 8 CEHOSLOVACIA
14. Archeologiky ústav	Praha I Malá Strana, Letenská, 4 CEHOSLOVACIA
15. Slovenské národné múseum	Bratislava Vajanskeho nábr. 2 CEHOSLOVACIA
16. Knihovna Národniho muzea	Praha I Václavské nám. 68 CEHOSLOVACIA
17. Narodni Gálerie	Praha I Ul. 17, listopadu 2 Josefov CEHOSLOVACIA
18. Slovácké museum	Uherské Hradisté CEHOSLOVACIA
19. Museo Arqueologico	La Serena Casilla 117 CHILE
20. The National Gallery of Canada	Ottawa, 4 CANADA
21. Royal Ontario Museum	Toronto 5 100 Queen's Park CANADA
22. Zoologischer Garten	Zürich, 8044 ELVEȚIA
23. Association des Musées Suisses	Lucerne 6000 Lidostrasse, 5 ELVEȚIA
24. Musée d'Ethnographie	2000 Neuchâtel Rue Saint Nicolas, 4 ELVEȚIA
25. UNESCO Bibliothèque de l'Unesco	Pari s VII-e Place de Fontenoy, 7 FRANȚA
26. UNESCO Département des activités culturelles, Division Monuments et Musées	Paris VII-e Place de Fontenoy, 7 FRANȚA
27. UNESCO Département des activités culturelles, Division Monuments et Musées	Paris VII-e Place de Fontenoy, 7 FRANȚA
28. ICOM Maison de l'UNESCO Centre de documentation muséographique	Paris VII-e Place de Fontenoy, 7 FRANȚA
29. Musée du Louvre Bibliothèque de la Conservation, Service des échanges, Pavillon des Arts	Paris 1-er 32 Quai du Louvre FRANȚA
30. Centre International d'Étude des Textiles Anciens	Lyon 34 rue de Charité FRANȚA
31. Cahiers Ligures de préhistoire et d'archéologie, Institut International d'Études Ligures	Montpellier 5 rue Granier FRANȚA
32. Suomen Museoliitto	Helsinki A Museokatu 5 FINLANDA
33. Xenia	Atena Pattisia Ioan Drossepoulou 41 GRECIA
34. Vijesti muzealaca i konservatorska Hrvatske	Zagreb Atelje Mestrovic Hetacha 8 IUGOSLAVIA
35. Etnografski muzej	Belgrad Studentski trg. 13 IUGOSLAVIA
36. Musée d'histoire naturelle	Scopje Arce Nicolov, 11 IUGOSLAVIA
37. Vojvodjanski muzej	Novi Sad IUGOSLAVIA
38. Slovenski etnografski muzej	Ljubljana Presernova cesta 20 IUGOSLAVIA
39. Museo nacional de antropologia	Mexico Apertado postal 20—29, D. F. MEXIC
40. Central research Laboratory for objects of arts and science	Amsterdam (Z.) Hobbemastraat 25 OLANDA
41. Ministerstwo kultury i sztuki zarzad museow i ochrony zabitkow	Warzawa Krakowskie Prezedniescie, 15 POLONIA

https://biblioteca-digitala.ro

42. Panstwowe museum archeologiczne	Warzawa Ul. Dluga, 52 POLONIA	
43. Museum Narodowe	Warzawa Al. Jerozolimskie 3 POLONIA	
44. Museum Narodowe	Krakow Ul. Manifestu Lipcowego 12 POLONIA	
45. Museum Narodowe	Poznan POLONIA	
46. Panstwowe museum Etnograficzne	Warzawa Ul. Szeroki Dunay 5 POLONIA	
47. Rat für Museumswesen beim Ministerium für Kultur	1162 Berlin Friedrichschagen Müggelseedamm, 200 R. D. GERMANĂ	
48. Staatl. Museum für Völkerkunde	806 Dresden Japanisches Palais R. D. GERMANA	
49. Museum für Völkerkunde	701 Leipzig Täubchenweg, 2 R. D. GERMANA	
50. Die Weltkunst Zeitsshrift für Museumstechnik	München 25 Lipowskystrasse, 8 R.F. a GERMANIEI	
51. Der Präparator-Zeitschrift für Museums-technik	Bonn, 53 Poppelsdorfer Schloss R. F. a GERMANIEI	
52. Wallraff – Richartz – Museum	5 Köln An der Rechtschule R. F. a GERMANIEI	
53. Ost-West-Echo	Bad-Godesberg Kennedy Allee 91—103 R. F. a GERMANIEI	
54. Senchenbergische Naturforschende Gesellschaft	6 Frankfurt am Main 1 Senckenberg-Anlage, 25 R. F. a GERMANIEI	
55. Schleswig Holsteiniches Landesmuseum	Schleswig 238 Schloss Gottorf R. F. a GERMANIEI	
56. Museum für Völkerkunde	München 22 Maximilianstrasse, 42 R. F. a GERMANIEI	
57. Städtisches Museum	33 Braunschweig Steintorwall, 14 R. F. a GERMANIEI	
58. Wissenschaftlicher Bücheraustausch	5300 Bonn, 5 Am Buchenhang, 1 R. F. a GERMANIEI	
59. Staatliches Museum Stiftung Preussischer Kulturbesitz	1 Berlin, 33 Dahlem, Arnimallee 23/27	
60. Staatliches Museum für Naturkunde	714 Ludwigsburg Arsenalplatz, 3 R. F. a GERMANIEI	
61. Seminario de Estudios de arte y arqueologia Universidad de Valladolid	Valladolid SPANIA	
62. Royal Scottish Museum	Edinburg, 1 Chambers Street SCOȚIA	
63. Direction Générale des Antiquités et des Musées	Damas RÉPUBLIQUE ARABE SYRIENNE	
64. Museum News	2306 Massachusetts Avenue N. W. Washington D.C. 20—008 S.U.A.	
65. Textile Museum Journal	2320 S. Street N. W. Washington D. C. 20.008 S.U.A.	
66. American Museum of Natural History	Central Park West at 79-th Street New-York city 10024 S.U.A.	
67. A. ATA New-York University Institute of Fine Arts	New-York 10021 D EAST 78 th. Street S.U.A.	
68. Muzeul Ermitaj	Leningrad D-65 Dvorțovaia naberejnaia, 34 U.R.S.S.	
69. Istoriceski Institut pri Akademii Nauk	Chișinău R. S. S. Moldovenească U.R.S.S.	
70. Néprajzi Múzeum Könyvtára	Budapesta, VIII Könyves Kálman-Körut, 40 UNGARIA	

ÎN ATENȚIA CITITORILOR NOȘTRI

Anunțăm cititorii „Revistei Muzeelor" că, începînd cu anul 1969, abonamentele (7 lei per exemplar = 42 lei anual pentru particulari și 14, respectiv 84 lei anual pentru instituții), se vor face prin redacție pînă la data de 30 ianuarie 1969.

Numele, adresa exactă și sumele reprezentînd contravaloarea abonamentului pe un an se vor trimite pe adresa: I.S.I.A.P., str. Brezoianu nr. 23—25, (pentru Revista Muzeelor), B.N.B. sector 7, cont 136.4.01.40 București.

https://biblioteca-digitala.ro

43.474

Lei 7

https://biblioteca-digitala.ro